جامعة الروح القدس – الكسليك

كلية الموسيقى

رسالة لنيل دبلوم الدراسات المعمقة في العلوم الموسيقية

إعداد

طارق السلطان

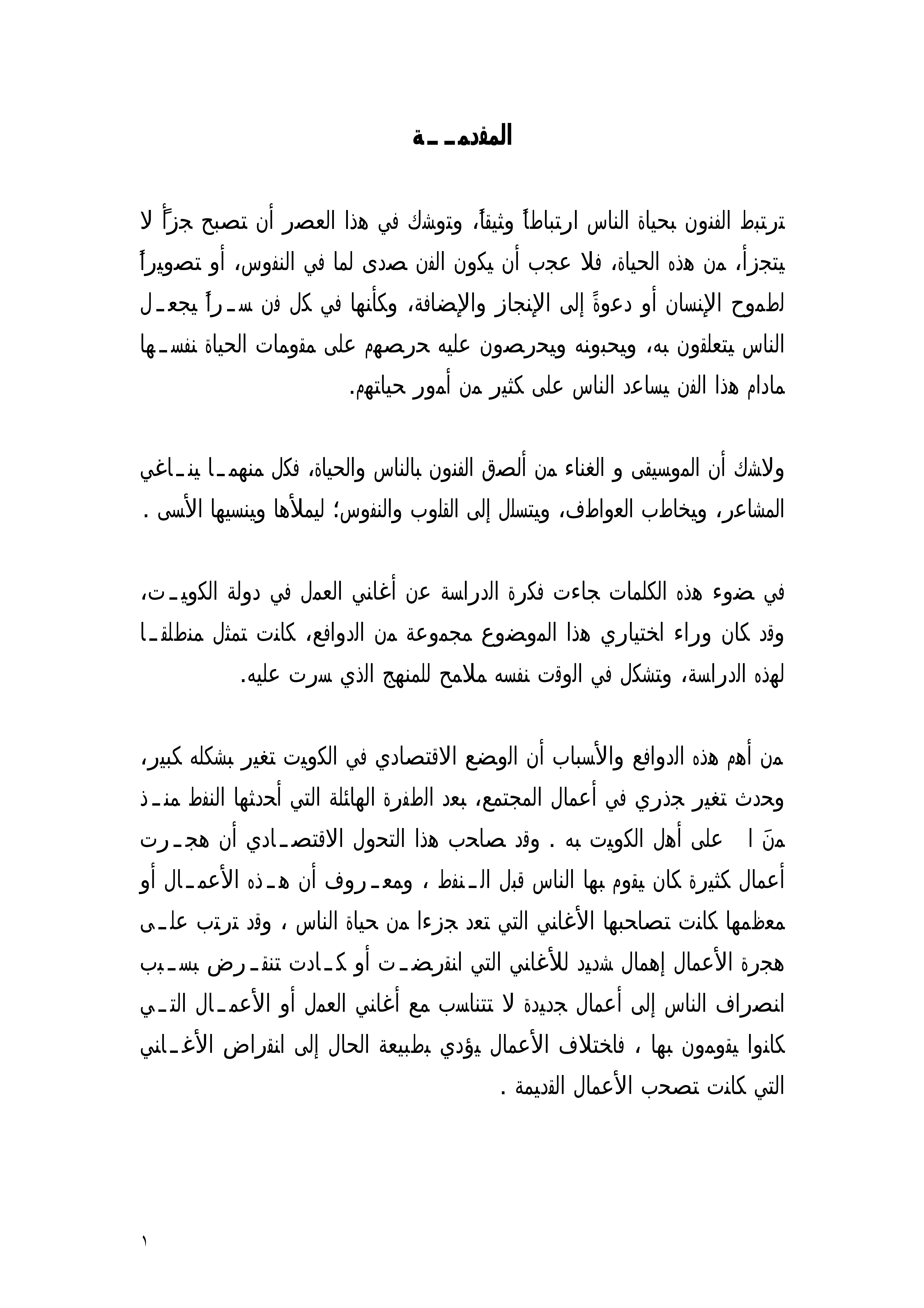
بإشراف

الدكتور نبيل اللو

الكسليك – لبنان ٢٠٠٥ م

شخصيات أفدت منها وأقدم لها الشكر:

- أ. فاطمة العوضي، المكتبة السمعية والمرئية، المعهد العالي للفنون الموسيقية.
- أ. محمد باقر مراد ، المعهد العالي للفنون الموسيقية.
- المخرج عبدالله المخيال ، المكتبة الخاص لتسجيلات والأفلام الوثائقية.
- المخرج سعد القحطاني ، أرشيف أذاعة وتلفزيون دولة الكويت .
- أ. مريم العكروره ، أ. كاظم القلاف ، مجلة كاظمة الثقافية.



المقدمة

ترتبط الفنون بحياة الناس ارتباطاً وثيقاً، وتوشك في هذا العصر أن تصبح جزءاً لا يتجزأ، من هذه الحياة، فلا عجب أن يكون الفن صدى لما في النفوس، أو تصويراً لطموح الإنسان أو دعوةً إلى الإنجاز والإضافة، وكأنها في كل فن سراً يجعل الناس يتعلقون به، ويحبونه ويحرصون عليه حرصهم على مقومات الحياة نفسها مادام هذا الفن يساعد الناس على كثير من أمور حياتهم.

ولاشك أن الموسيقى و الغناء من ألصق الفنون بالناس والحياة، فكل منهما يناغي المشاعر، ويخاطب العواطف، ويتسلل إلى القلوب والنفوس؛ ليملأها وينسيها الأسى .

في ضوء هذه الكلمات جاءت فكرة الدراسة عن أغاني العمل في دولة الكويت، وقد كان وراء اختياري هذا الموضوع مجموعة من الدوافع، كانت تمثل منطلقا لهذه الدراسة، وتشكل في الوقت نفسه ملامح للمنهج الذي سرت عليه.

من أهم هذه الدوافع والأسباب أن الوضع الاقتصادي في الكويت تغير بشكله كبير، وحدث تغير جذري في أعمال المجتمع، بعد الطفرة الهائلة التي أحدثها النفط منذ منَ ا   على أهل الكويت به . وقد صاحب هذا التحول الاقتصادي أن هجرت أعمال كثيرة كان يقوم بها الناس قبل النفط ، ومعروف أن هذه الأعمال أو معظمها كانت تصاحبها الأغاني التي تعد جزءا من حياة الناس ، وقد ترتب على هجرة الأعمال إهمال شديد للأغاني التي انقرضت أو كادت تنقرض بسبب انصراف الناس إلى أعمال جديدة لا تتناسب مع أغاني العمل أو الأعمال التي كانوا يقومون بها ، فاختلاف الأعمال يؤدي بطبيعة الحال إلى انقراض الأغاني التي كانت تصحب الأعمال القديمة .

وقد وجدت نفسي ، بعد اقتناعي بهذا النوع من الدراسة ، ماضياً في سبيل خدمة تراث بلادي العزيز ، فآثرت أن يكون موضوع بحثي صورة من الوفاء الوطني ، وذلك بخدمة تراثه الفني عن طريق دراسة أكاديمية ، ترصد أغاني العمل ، وتؤصل لها لتكون منطلقا للحفاظ على إرث الأباء والأجداد ، وليس بعيدا عن الأذهان أن بناء المستقبل الواعد لا يتم إلا إذا انطلق من الماضي العريق وكان مؤسسا عليه ، متأثراً به. فلعل هذه الدراسة أن تكون ترجمةً عمليةً لحب الوطن والوفاء له .

ولكم حاولت أن أجد دراسة تبين أن هذا الجانب المهم من التراث قد اهتم به الدارسون ، ولكني فيما وصلت إليه من بحوث ودراسات لم أجد إلا دراسات مقتضبة ، أو تناولاً سريعاً لا يتسم بالشمولية .

وكان معظم ما قرأت قضايا فرعية ضمن دراسات غير مخصصة في التراث الشعبي ، وغير متعمقة بأغاني العمل ، ومن ثم جاء إصراري على أن تكون محاولتي في هذه الدراسة متسمة بالشمولية من ناحية، والتخصص والتدقيق من ناحية أخرى، بحيث يتم جمع أغاني العمل في دراسة واحدة دون أن تكون متفرقة في أكثر من مصدر، أو موزعة على مراجع ربما يكون بعضها صعب الوصول إليه .

إن مفهوم أغنية العمل، يحتاج إلى شيء من التوضيح، وهل هي تحتوي على أشكال معينة ؟ و هل هي مرتبطة بالعمل ترفيها أو أنها جزء أساسي منه، وهل يمكن أن تستقل أغنية العمل عن الصورة الأخرى للأغاني الوطنية، والترفيهية والدينية ؟ ، وقد حاولت في بحثي أن أجيب عن هذه التساؤلات .

ولعل ما مضى من الحديث عن أسباب اختياري لهذا البحث يكشف عن أهميته وقيمته ، فهو بحث ينفرد برصد أغنية العمل في الكويت، ويتتبع مراحل تطورها، ويبين ما طرأ عليها ، آملا أن يكون ذلك نبراساً لمن يهتم بالتراث وكيف يطوره ، على أن للأهمية جانب آخر، وهو بيان كيفية نشر التراث والحفاظ عليه، وما أصبوا إليه، هو مواكبة أساليب النشر الحديث، وجعل هذا البحث منشوراً على شبكة الإنترنت، لذلك منذ بداية الرصد والطباعة، كان لأسلوب النشر الاعتبار التقني، ليكون النموذج الأول في أسلوب نشر البحوث الموسيقية المتعلقة بالتراث في دولة الكويت.

وأما مصادر هذا البحث فإنها تعتمد على التنوع الذي يخدم الموضوع ويناسب طبيعته سواء فيما يتعلق بالنصوص المكتوبة أم فيما تعلق بالألحان المنقولة عبر الأجيال ، ومن هنا كان لا بد من المقابلات الشخصية، بالإضافة إلى معاجم وموسوعات، وتسجيلات صوتية ومرئية، وكتب ومراجع، ودراسات سابقة ستأتي الإشارة إليها في هذه المقدمة، وكل هذه المصادر تصب في نهاية واحدة هي الكشف عن الأغاني المرتبطة بالعمل في دولة الكويت .

وإذا كان لكل باحث عقبات تعترض طريقة في كثير من خطوات سيره ، فقد كان من أصعب هذه العقبات بالنسبة إلي عدم التمكن من الوصول إلى بعض الشخصيات التي لها دور مؤثر في إثراء الدراسة ، لتقدم السن بالواحد منهم ، كذلك لا يمكن مقابلة شخص قد مارس المهن في عصرها وغنى وتلك الصعوبة تزيد عن التناقل الشفهي فيمكن للأغنية والضرب الإيقاعي أن ينتقلا لكن الممارسة أثناء العمل يصعب وصفها.

مشكلة البحث:

في الفترة التي نشأت فيها دولة الكويت ، لم يكن هناك وسائل تساعد الفرد على تحمل مشاق عمله وتجعله ينسى الجهد المبذول لذلك استعان العاملون بالغناء، لتنظيم العمل أو غير ذلك . ومع ظهور النفط والتطور السريع لوسائل كسب المال والرزق ، اندثرت تلك الأغاني التي كانت تؤدى أثناء عمل الحرفيين والمهنيين قديما ، ولم تعد موجودة في عصرنا الحالي .

لقد أصبحت أغاني العمل لا تجد مكانا لها وسط الأعمال العصرية، وهدف البحث تكمن في كيفية حفظ تلك الأغاني، ومحاولة الإفادة منها قدر المستطاع.

كذلك وجدت أن هناك تعارضا بين آراء الباحثين بالنسبة إلى أغاني العمل وقد تداولها البعض الآخر بشكل مختصر جعل من عمليةً فهم تلك الأغاني مهمة صعبة لكثير من الناس ، حيث أنها لم تحظ بأي نوع من الدراسات الموسيقية التي توضح خصائصها بشكل موسع ، لذلك أحاول من خلال هذا البحث التعمق في جزئية مهمة من فروع أغاني التراث الكويتي لتوضيحها والكشف عن بعض الأغاني التي لم تذكر في البحوث الموسيقية السابقة .

وما أصبو إليه هو أن ارتقى بمفهوم حفظ التراث من خلال استخدام كل الأساليب الحديثة المتاحة لإيصال وصف النماذج وألوان الغناء بإدراج المواد الصوتية والمرئية لتوضيح أساليب الغناء ، فمن المعروف أن المقامات العربية يمكن تدوينها بشكل تقريبي ومازلنا لا نملك نغمات ثابتة حتى بين البلدان العربية ومن الصعب تصور الألحان بمجرد التدوين الموسيقي ، فأسلوب الغناء الجماعي القديم أو الغناء المنفرد يصحبه تحوير في الكلمات والضغوط اللحنية ، مما يعطي أسلوبا مميزا في طريقة الأداء ، يصعب شرحه بمجرد التدوين .

كذلك الإيقاعات وتركيباتها الداخلية التي يؤديها العازفون فحتى الآن لم يستطع التدوين توضيح أسلوب العزف Expression وهي مشكلة من مشاكل الضروب الإيقاعية .

وحتى تتجلى أهمية هذا البحث، تحسن الإشارة إلى الدراسات السابقة التي كانت على صلة ، بموضوع هذه الدراسة :

الدراسات السابقة :

توجد عدة دارسات موسيقية تتحدث عن أنواع الأغاني في الكويت، وقد اشتملت على نماذج من الأغاني المصاحبة للعمل في الكويت، يركز معظمها على أغاني العمل في البيئة البحرية، سواء كانت مصاحبة لأعمال السفر التجاري أو رحلات صيد اللؤلؤ. هناك أيضا بحوث تحدثت عن البيئة البرية والمدنية لكن في أغلب الدراسات أتت غير متعمقة في أغاني العمل.

ومن أهم هذه الدراسات السابقة التي يمكن ذكرها:

دراسات موسيقية سابقة في البادية :

دراسة تحليلية لأغاني البادية في دولة الكويت رسالة ماجستير للدكتور بندر عبيد – العميد الحالي ٢٠٠٢ م للمعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت – ذكر خلالها غناء بحر الهجيني الذي يؤديه المسافر على ظهر الإبل أثناء المسير وذكر أنواعه بالإضافة إلى تدوين نماذج منه ، وذلك في الفصل الثاني صفحة ٣٢ ، حسب النسخة التي اعتمدتها، ورجعت إليها.

كذلك بحر الحداء وبحر العرضة في الفصل نفسه الذي كان مخصصا لألوان الغناء . وحول هذا قال الباحث: " عُرفت بحور الشعر النبطي بأسماء الألوان الغنائية بجميع أشكالها عند أهل البادية، فيقولون بحر المسحوب، وهو لون غنائي عندهم ، وبحر العرضة ، وهو أيضا لون غنائي، وهكذا في جميع البحور الشعرية النبطية". وفي الفصل الرابع قام الباحث بتحليل نماذج من ألوان الغناء في البادية.

تعطي هذه الدراسة صورة شاملة عن ألوان الغناء في البادية فقد جاء وصف آلة الربابة بشكل معمق وكيف انتقلت بعض ألوان الغناء المصاحب للعمل إلى أغاني تؤدى في المناسبات عند البدو إلا أن الباحث لم يقسم فصول البحث على ألوان الغناء المؤدى في البادية من حيث الاستخدام إن كانت لعمل أو مناسبة.

دراسات سابقة في البحر :

أغاني البحر دراسة فلكلورية الدكتورة حصة السيد الرفاعي :

تعتبر هذه الدراسة من أهم الدراسات التي أنجزت في الكويت عن الحياة قديما ، فهي ليست خاصة فقط بأغاني البحر بل كانت تحمل الكثير من عادات وتقاليد المجتمع الكويتي، إلا أنها أغفلت أنواعا كثيرة جانب التدوين والتحليل الموسيقي ومنها الأغاني التي صاحبت الأعمال البحرية بالإضافة إلى تعارضها مع بعض التسميات المذكورة في دراسة مهمة للباحث يوسف فرحان دوخي .

الأغاني الكويتية الدكتور يوسف فرحان دوخي :

قُدمت هذه الدراسة لنيل شهادة الماجستير، وهي تشمل نماذج مختارة من ألوان غنائية في الكويت ذكر خلالها أهم – وليس كل – أغاني العمل البحري، ويعتبر وصف د.يوسف دوخي لحالة البحارة وأغانيهم دقيقا نظرا لمعاصرته ظهر السفينة ففي ريعان شبابه شغل وظيفة نهام – مغني السفينة – حتى انتهاء حياته المهنية بتوليه منصب عميد المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت قبل وفاته .

دراسات سابقة في المدينة :

تعتبر أغاني العمل في المدينة الأكثر غموضا بسبب تقدم أغاني المناسبات على أغاني العمل في أغلب البحوث والدراسات الموسيقية ، إلا أن هناك إشارات ونصوصا شعرية أوضحها مؤرخون من الكويت ، ذكروا بعض النصوص المغناة أثناء العمل أو بعد الانتهاء من العمل دون أن يتطرقوا إلى التدوين الموسيقي .

و لا بد من أن نذكر كتاب الفنان الأستاذ غنام الديكان **<u>الإيقاعات الكويتية</u>** وهو من جزأين تطرق خلاله إلى أهم الأعمال التي كان يصاحبها الغناء وهي للبناء والحدادة وأعمال أخرى متفرقة. ويعد الأستاذ غنام الديكان من الأعلام الموسيقى المهمين في الكويت.

يأتي الكتاب ألتوثيقي للمؤرخ محمد عبد الهادي جمال في نهاية ٢٠٠٣م أثناء عملي في هذا البحث وهو بعنوان **<u>الحرف والمهن والأنشطة التجارية في الكويت</u>** يعالج الجانب النظري للموضوع ويفتقر إلى الجانب الموسيقى .

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تتناول الموضوع من كافة جوانبه ، فهي تتبع ألوان الغناء المرتبطة بالعمل سواء أكانت في البادية أم في البحر أم في المدينة . وهي أيضا تجمع بين التناول النظري من جهة والتحليل الموسيقي من جهة أخرى، في عرض يتفادى التعارض . ويعتمد على الموضوعية قدر الإمكان .

ويعد المنهج المناسب لمثل هذا النوع من الدراسات هو المنهج الوصفي التحليلي إلى جانب المنهج التاريخي في بعض القضايا المتعلقة بنشأة الفن الغنائي وتطوره أو ارتباطه بعمل من الأعمال.

ولمحاولة تحقيق هذا المنهج المتكامل إن صح وصفه، جاءت التصورات والأدوات التي يمكن أن أعمل بها في إطار المنهج، وصولا إلى الغاية المرتجاة.

ولقد وضعت نصب عيني على نشأة أغاني العمل، وكيفية تطورها، والوقوف على الأسباب التي كانت وراء النشأة والتطور، وأيضا البحث عن الأسباب التي كانت وراء الثبات أو الاختلاف سواء أكان أحدهما أو كلاهما في النص أم كان في اللحن.

و حاولت أن أكشف عن التأثير النفسي لأغنية العمل، وأنواع هذا التأثير على من يقومون بالعمل، أو من يتلقون هذه الأغاني.

أيضا حاولت البحث عن الطريقة أو الطرق التي يمكن من خلال إحياء أغاني العمل والحفاظ عليها، ووقفت على التأثير المتبادل بين أغاني العمل، بحيث يمكن أن يكون هناك أغاني أثرت في أخرى أو تأثرت بها. وكانت نهاية المطاف بلورة لخصائص أغنية العمل في دولة الكويت.

وإذا كان ما مضى يمثل أسئلة البحث، فقد كان لابد من أدوات تساعد على الإجابة عن هذه الأسئلة، وكان أهم هذه الأدوات تتمثل في المقابلة الشخصية، إلى جانب تحليل لمحتوى الأغاني، وكان من أدوات البحث أيضا تسجيلات مرئية وصوتية: بهدف توضيح نوع العمل، ووصفه بدقة، وتسجيلات صوتية توضح شكل الغناء الجماعي، وتكشف عن أساليب التعبير.

<u>وقد قمت بتقسيم البحث إلى:</u>

المقدمة، وفيها تناولت أسباب البحث وأهميته ومصادره وما مرتبط بذلك مما يدور في تلك الحديث عن قيمة الدراسة في هذا الجانب .

بالإضافة إلى فيه ثلاثة محاور، هي:

- مفهوم أغنية العمل.
- تعريف المصطلحات الواردة في هذه الدراسة.
- تحديد إطار البحث من الناحيه الزمانيه والمكانيه.

وبعد المقدمه تجئ فصول ثلاث ، هي :

الفصل الأول: أغاني العمل في البادية.

الفصل الثاني: أغاني العمل في البحر.

الفصل الثالث: أغاني العمل في المدينة.

وقد تطلب كل فصل أسلوب منفرد بالطرح والتقسيم، لا عن المنهج حيث التحليل والوصف إلا أن خصوصية البيئة أو الفصل إذا صح التعبير، يحتم تقسيما خاصاً منفرداً يناسب طبيعة الأعمال.

و في خاتمة البحث والإشارة إلى أهم النتائج التي توصل إليها الباحث، مع بعض المقترحات والتوصيات التي لها صلة بموضوع الدراسة.

ولم أدخر جهد في سبيل تحقيق كثير من الأهداف المأمولة من مثل هذا النوع من الدراسات الموسيقية ، غير أني لا أدعي أنني وصلت إلى كل شيء ، أو قلت الكلمة الأخيرة : فمازال الطريق مفتوحا أمام الدراسيين وحسبي أن أكون واحدا منهم ، يصل الماضي بالمستقبل عبر الحاضر الجار.

مفهوم أغنية العمل

لا يوجد مسكن من غير بنائين ولا طعام من غير صيدٍ أو رعي، وإذا عدنا إلـى فترة ما قبل المحركات الآلية نجد أنه كان على الإنسان أن يبذل الجهـد الكبيـر لإنجاز أعماله، وكانت معظم الأعمال تتحصّل بالمجهود الموحد للجماعة والأفراد مثل رفع أو جر الأحمال الثقيلة ويمضون الوقت الطويل لإنجاز عمل معين.

وقد تغلب الإنسان على الجهد والوقت في إنجاز الأعمال بالغناء ويمكن أن نصنف الغاية من الغناء إلى ثلاثة أنواع :-

١) التنظيمية: وهي التي تساعد على تنظيم الجهد وبث الحماس
٢) الترفيهية: لكسر رتابة الوقت الطويل.
٣) التنبيهيه : بمعنى الإعلامية، وتأتي قبل أو بعد إنجاز عملٍ ما.

وفي بعض الأحيان تجتمع هذه الأنواع في آن واحد أو تأتي متتالية.

ومن منطلق تعريف الأغنية الفولكلورية والتي تخص الشعب ككل نجد أن أغـاني العمل ذات خصوصية، فهي في أغلب الأحوال تخص مجموعـة معينـة داخـل مجتمع، أي أن لكل حرفة تكويناً خاصاً بها.

وحتى لا نبتعد عن الإطار الذي ينبغي أن نتحرك فيه، أعود إلى كلمـة العمـل، فأرى أنها كل ما يقوم الإنسان بتأديته، وبذل الجهد فيـه سـواء أكـان فـردا أم مجموعة .

وإذا كانت الأغنية الشعبية " هي المفهوم الذي تستقي من مدلوله أغـاني العمـل " فإنه يمكن القول عن أغاني العمل:

هي الأغاني التي تتعلق بأي عمل من الأعمال التي يؤديها الإنسـان فـي وقـت وزمان معينين، بهدف الترفيه عن نفسه أو الحث على الإنجاز، أو الجهد الجماعي أو الإعلام والتنبيه لشيء ما .

الأغنية الشعبية و "الفولكلور"

إن اصطلاح "فولكلور" ظهر مع العالم تومس ١٨٤٦م وهـو يتـألف مـن جـزأين (folk/lore) في الإنكليزية، أي ما يعرفه الشعب ، ويندرج تحت ذلك عادات وقـيم مجتمع ما.[١]

أما الأغنية التي تنطبق عليها المواصفات الفولكلورية، أي الأغنية التي تأتي فـي مضمون عادات وتقاليد المجتمع، فتسمى الأغنية الشعبية.

قد تكون الأغنية الشعبية، مرتبطة بشعب معين، وهي "نوع من الموسيقى ،تتكـون من الأغاني والأنغام التقليدية الشائعة التي تستعمل في الرقص الشعبي، وتتكـون الأنغام الشعبية خلال فترات زمنية طويلة ، فتتوارثها الأجيال، وتصـبح طابعـا للمنطقة .
وتعالج أغاني هذا النوع من الموسيقى القضايا الإنسانية المتعلقة بالحب والغيـرة والحرب والأحداث التاريخية " .[٢]

ويذكر الباحثون عن الفلكلور أنه " تعبير الإنسان عن ذاتـه، ودراسـة الفنـون الشعبية هي محاولة الكشف عن ذات الإنسان من خلال صور وأشـكال ووسـائل خلقه الفني الذي يبدعه، ليضفي البهجة على الحياة، وليميز به الإنسان في مجتمع ما عن غيره من المجتمعات الإنسانية [٣]

ومن هذا المنطلق يمكن أن نتبين أغاني العمل التي تشـكل جـزءاً مـن الفنـون الشعبية، نتج عن تعبير أنساني خص بيئة معينة ومجموعة أفراد، وأخذت الأغنية خصائص الفنون الشعبية.

---

(1) مذكرات محاضرات موسيقى اتنية ، لبنان – الكسليك - ٢٠٠٣.
(2) الموسوعة العربية العالمية – الطبعة الثانية ١٩٩٩م-، جزء (أ) ، ص ٤٥٣.
(3) كمال ، صفوت ، المدخل لدراسة الفلكلور الكويتي ، ص١٢ وما بعدها.

دولة الكويت



قد يكون من قبيل التحرك في هذا الإطار الذي أحاول تحديده ، تنـاولي منطقـة البحث وهي دولة الكويت، التي تقع في الشمال الغربي للخليج العربي، وهو يحدها من الشرق، وتحدها المملكة العربية السعودية من الجنوب الغربي، والعراق مـن الشمال والشرق .

تبلغ مساحة الكويت ١٧,٨١٨ كيلومترا مربعـا، ويبلـغ طـول حـدودها ٦٨٥ كيلومترا، منها ١٩٥ كيلومترا حدود بحرية.

مناخها صحراوي، شديد الحرارة صيفا، بارد في الشتاء وقليل الأمطار.

الكويت تاريخيا

تشير الأدوات الأثرية التي عثر عليها في منطقة برقان والـوفرة، والتـي يعـود تاريخها إلى القرن الثامن قبل الميلاد إلى وجود الإنسان في الكويت خلال العصر الحجري.

كما تدل الحفريات التي جرت في جزيرة فيلكا على أن الجزيرة كانت جزءاً مـن العصر البرونزي ((حضارة ديلمون)) ومركزا للتجارة القديمة خلال الفترة ما بين ٢٢٠٠ق.م - ١٨٠٠ق.م. وقد استوطن الإغريق في جزيرة فيلكا في الفترة ما بين ٣٣٠ق.م - ١٥٠ق.م، ومازالت فيها آثار تدل على ذلك.

بَنت قبيلة بني خالد حصناً صغيراً في عام ١٦٧٢، يسمى "الكوت" بلغة أهل بغداد، فهو مخزن لتجارتهم التي راجت في ذلك الوقت، وتأتي تسمية الكويـت تصـغيرا لكلمة "كوت"، ثم تجمعت القبائل حوله، وتحول "الكوت" مع مرور الزمن إلى ميناء ترسو عليه السفن المتوجهة إلى شرق آسيا أو أفريقيا، فكأنما كان هذا الكوت بداية لأن تصبح الكويت نقطة التقاء السفن، ومع مرور الوقت أصـبح الكـوت مينـاء معروفا لكل الدول المجاورة والقريبة، ثم أتى حكم آل الصـباح، وقـد نـزل آل الصباح الكويت عـام ١٦١٣م، وأول حـاكم مـن الأسـرة كـان صـباح بـن جابر(١٧٧٦م). انقسمت الأعمال في المجتمع الكويتي حسب ثلاثة ظروف بيئيـة. ومن الطبيعي أن يكون لكل بيئة أعمالها التي تكاد تكون مقصورة عليهـا، وهـذه البيئات هي:

- بيئة البحر

مما لا شك فيه أن البحر كان يمثل المصدر الأساسي للرزق عند أهـل الكويـت قديماً، وارتبط معه الكويتيون بعلاقة وطيدة، وعمل الكثير من أهل الكويـت فـي البحر، وكان البحار يتعامل مع السفن الشراعية، مسـتخدماً الغنـاء فـي أقسـى الأعمال، وانقسمت رحلاتهم بين السفر للاتجار و الغوص على اللؤلـؤ و صـيد الأسماك .

- بيئة المدينة

ونقصد المجتمع الحضري الذي فصله عن البادية السور الـذي بنـاه الكويتيـون ليحميهم. وابتعد أو كاد معظمه يبتعد عما في بيئة البحر من مغامرات، ومارسـوا الحرف اليدوية والصناعات التي يتطلبها المجتمع المدني، وكان بناء السور حـدا فاصلا بين بيئتين، تميزت كل من هما عن الأخرى بسمات مختلفة.

غير أن ذلك لا يعني ابتعاد كل من هاتين البيئتين عن الأخرى ، بل ربما اكتسبت المدينة من البحر والبادية كثيراً من الخصائص التي انعكست على الأغاني فيها .

- بيئة البادية

وهي البيئة التي كانت تعد خارج السور، لأن السور الذي بنـي حـدد بصـورة تقريبية سمات سكان المدن، ومن ثم : ظلت البادية محتفظة بما لها مـن سـمات متوارثة، لم يستطع المجتمع المدني أن يلغيها .

وأرى أن ذلك هو التقسيم المناسب لطبيعة البحث ، إذ إن البيئات الثلاث ظلت إلى وقت قريب متجاورة في التعايش، وكان لهذا التجاور أثر بعيد في أن تتـأثر كـل بيئة بالأخرى، ليس في العادات والتقاليد فحسب، بل أيضا في الفنون الإبداعيـة، ومنها الأغاني والموسيقى .

- **الحدود الزمنية للبحث**

الحقبة الزمنية التي سنتناولها في هذه الدراسة لأغاني العمل في دولة الكويت، هي النصف الأول من القرن العشرين.

فقد أتى بعد ذلك تغير في المفاهيم الاقتصادية، وهو المحور الأساسي الذي أثـر على نوعية الأعمال وبطبع انعكس ذلك على أغاني العمل في كل من : الباديـة ، والبحر ، و المدينة .

- مصطلحات البحث

وردت في متن البحث مصطلحات نعرفها ونعتمدها حسب الآتي:

الشعر النبطي: الشعر المستنبط من الشعر الفصيح يسمى نبطي وله بحورخاصة في البادية.

الشعر الشعبي : أصله الشعر النبطي، ويزيد في ألفاظ خاصة بالبيئة المحيطة.

الزهيري : قالب شعري يتضمن سبع شطرات شعرية مترابطه تحمل مضمون حكمة أو مثل شعبي مشهور.

المويلي : نوع من النظم البسيط المحلي المستخدم كثيراً في أغاني البحر.

الشيلة : أهازيج البحرية تنظم باللغة العامية الكويتية والمصطلحات البحرية وجمعها شيلات.

النهمة : كلمة تطلق على الغناء البحري ويسمى مغني السفينة بالعامية نهام.

الهجيني : نوع من نظم الشعر و الغناء المؤدى على ظهر الهجن أي الجمال.

المنحاز:المهباش في بادية بلاد الشام وهو(مهراس خشبي ينجر من جذع شجرة نصفه مجوف أسفله ممتلئ، يفصل بينهما «حزّ» يحيط بالمنحاز ولذا سمي بالمنحاز و أصلها «المنحزّ» إشارة إلى ذلك الحز الذي يحيط به من الخارج. جمع منحاز مناحيز).[1] يستخدم المنحاز في دق الحبوب و تشكل دقاته الوحده الإيقاعية أثناء العمل والغناء.

---

(1) السعيدان ، حمد محمد ، الموسوعة الكويتية المختصرة ، الجزء ٢، ص١٥٨١

أغاني العمل في البادية



قافلة بدوية

بادية شبه الجزيرة العربية مصطلحا و تعريفا

عرف ابن خلدون البدو في مقدمته قائلاً: " إن أهل البدو هم المنتحلون للمعـاش الطبيعي من الفلح والقيام على الأنعام...، وأنهم مقتصرون عما فوق ذلـك مـن حاجي أو كمال".[١]

إن البادية كمصطلح قد خص المجتمعات البدائية ذات الأعمال الضرورية للعـيش من دون غيرها، وهي أقدم من مجتمعات المدن، ونمط حياتهم وجد في كل أنحاء العالم إلا أن جغرافية المنطقة حتمت عليهم أسلوب عيش معين.

يعتبر بدو شبه الجزيرة العربية مركز بحثنا في هذا الفصل، وفي الغالب فإن أهل البادية يتشابهون في العادات والتقاليد متأثرين بالبيئة المحيطة بهم، فقد عاشوا في صحراء قاحلة ذات تربة لا تصلح للزراعة بسبب شح المياه، لذلك لم يكن معاشهم على الزراعة بل على الحيوان. يذكر ابن خلدون "أن العرب أبعد نجعة وأشد بداوة لأنهم مختصون بالقيام على الإبل"[٢]، ومن البدو من يقيم على الغنم والبقر لكـن الإبل خُصّت لأنها أكثر الحيوانات تلاؤما مع طبيعة شبه الجزيرة العربية.

عانى البدو من قلة المياه وعاشوا مرتحلين كما السحاب، بحثا عن الأعشاب ومياه الأمطار المتجمعة على شكل واحة مؤقتة، تزول وتجف بعد فترة، مما يضـطرهم إلى البحث من جديد، فقد كيفوا حياتهم على الترحال، فبيوتهم خيـام مـن وبـر وزادهم ماشيتهم، فهم بدوٌ رحل وراء المرعى الخصب.

---

(1) أبن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة أبن خلدون ـ٨٠٨هـ ـ ١٤٠٦م ، الطبعة الأولى ، ص ١٢٦

(2) المرجع السابق ، ص١٢٦.

ـ موقع وسُكان بادية الكويت

كي يمكننا تحديد موقع وسكان بادية الكويت الذين هم أساسا مـن بـدو الجزيـرة المرتحلين وراء المرعى ، علينا ذكر بعض الأحداث التاريخية السياسية التي على أساسها حُدد سكان البادية وفـي أي منطقـة يجوبـون، وقـد حـدد ذلـك فـي سنة١٣٣٨هـ حين قدم الشيخ سالم مبارك آل صباح إلى انجلترا احتجاجـا علـى تعديات ابن سعود وعلى طمعه في الكويت ومحاولته ضم عربها إليه، وقد توصلت انجلترا إلى قرار حددت فيه بوادي الكويت والمناطق التي تـدخل اليـوم ضـمن حدودها، وجاء في القرار أنه ينبغي على كلا الحاكمين أن يكون مسـؤولا عـن القبائل في منطقته، وللقبائل حق اختيار المنطقة التي تريـد أن تسـتوطن داخـل أراضيها، وعلى القبيلة أن تلتزم بدفع الأموال والزكاة للطرف الذي تعيش تحـت حكمه ويقوم الحاكم بحمايتها.[١]

ومن ذلك يمكن أن نستنتج أن أهل البادية في الجزيرة العربية هم من أصل واحد، لهم العادات والتقاليد نفسها إلا أن التقسيم فصلهم بالهوية فقط، ودائما مـا تجـد القبائل ذات النسب الواحد منتشرة في معظم دول شبه الجزيرة العربيـة مثـل ((مطير – عتيبة – شمر – عنزه – القحاطين)).

ومن تلك الأنساب نفسها انتقلت إلى المدينة مجموعات وعاشت حياة التمدن وأطلق عليهم ((عريبدار)) وهم في ((الشتاء على الخباري مُربعون فأذا جفـت الخبـرات وذبل العشب قفلوا للمدينة بالحمل و الزمل إلى بيوتهم البسيطة التي يعيدون إليهـا الحياة، وهي حالة من المواطنة المتدرجة)).[٢]

ومنهم من خرج عن حياة البادية وانخرط بالتمدن، ويذكر أن أهل البادية المجاورة انتقصوا من شرفهم فقالوا مغرين حول السور :

يهل الطمـاطا والجـويت   يعـل الأشقـر فودكم

وهم يعتقدون أن أقرباءهم من العشائر قد تركوا شرفهم و عاداتهم و انغمسوا فـي المدن التي تسلط عليها الفرنجة. [٣]

وما يهمنا في هذا الفصل هو أعمال أهل البادية في ظروف معيشتهم القاسية.

---

(1) عبد العزيز، الرشيد، ، تاريخ الكويت، طبعة منقحة، ص٢٥٣ .
(2) الحبيتر، ، ديوان الحبيتر ، مقدمة ديوان الحبيتر .
(3) عبد العزيز، الرشيد ، المرجع السابق، ص٢٥٣ .

- الأعمال الأساسية لسكان البادية

لم تختلف حياة البدو في الكويت كثيرا عن العصور القديمة، فهم مازالوا مهتمين بأساسيات العيش، ولا توجد الكماليات التي نراها في المجتمع المدني، فنراهم يمتهنون الأعمال التي توافق بيئتهم البسيطة ومنها:

أ) الرعي

اشتهرت بادية الجزيرة العربية برعي وتربية الأغنام والماعز والإبل، فالراعي عنصر أساسي في تلك المجموعات، والماشية تمثل العنصر الأساسي للعيش والرزق.

لراعي الأغنام صيحاته وحداؤه الخاص الذي يكسر فيه حدة الهدوء الرتيب في الصحراء فينادي الراعي قطيعه الغافل عنه مثلا بقوله:

وآذ ودي عيّا وأنا أنحاه ..... و انتو ..... امفلاه.

(وآذ ودي :قطيع الغنم ، عيا : رفض ، انحاه : امشي خلفه ، مفلاة : أي مشغولة بالأكل).[1]

أما غناء الراعي لإبله فقد تشعب وتطور مع الوقت، وذلك من شدة حب البدوي للإبل، وسوف نتطرق إليه لاحقاً بشكل مفصل.

ب) منتوجات بسيطة زراعية وحيوانية

اللحوم والحليب ومشتقاته من الإبل والماعز، وقد نجد هناك زراعة عند القبائل المستقرة نسبيا.

كذلك جمع الأخشاب و العرفج – نبتة صحراوية- كوقود لإشعال النار، وكل ما يصلح لغذاء الماشية، وهي تعتبر نوع من التجارة عند البدو يبيعون أو يقايضون بها منتجات أهل المدينة.[2]

---

(1) د. بندر، عبيد ، رسالة ماجستير دراسة تحليلية لأغاني البادية في الكويت، نقل عن الراوي نمر البذالي، ص ٣٨.
(2) د.يعقوب الحجي ، الكويت القديمة ، ص ٨٥.

وهناك أيضا طحن البن والهريس الذي كان له طَرَقاتْ خاصة في آنية حديدية تسمى ((النجِر)) وتلك الطَرقات الخاصة كانت تعني دعوة للجيران ليتناولوا القهوة.[1] ويضيف أحد الباحثين أن في بعض الدواوين في المدينة كانوا يطرقون بالنجر كما إيقاع العرضـة [*] للمغـزى نفسه الذي في البادية أي استدعاء الضيف والجار.[2] أما طحن حبوب الهريس فقد انتقل إلى المدينة بشـكل آخر.[**]

النجـــر

[وقد انتقل النجر أو الهاون إلى الفنون البحرية وأصـبح أحـد الآلات الإيقاعيـة الشعبية، ودخل في الفنون الترفيهية].

جـ) السـدو

اعتمد البدو قديما على وبر وصوف الحيوانات، وتطلـق علـى عمليـةً الحياكـة ((السدو))، وفي المعاجم العربية كلسان العرب يقال : مد اليد نحو الشيء كما تسدوا الإبل في سيرها.

والحياكة أو السدو هو عمل يخص المرأة البدوية، فهي تحيـك وتصـنع البيـوت وغيرها، ولتلك الحرفة جذور عميقة في الجزيرة العربية، ويصف ابن خلدون أهل البادية بأنهم "يتخذون البيوت من الشعر والوبر".[3]

د) السفر

كان من الصعب على القبائل العيش في مكان واحد لقلة الماء، فكـان الترحـال والبحث عن المراعي الخصبة هو الهدف الأساسي، وبسبب التنقل المستمر تحـتم عليهم إيجاد الوسائل التي تساعدهم على ظروفهم، مثل بيوت الشعر التي يسـهل فكها وحملها والماشية التي تتنقل معهم، وكان صديق الرحلات الشاقة، هو الحداء الذي يُنشط الإبل المحملة ويبعد الملل عن نفوسهم.

---

(1) مانع قراش، الدعجان، التقنيات التقليدية في البيئة البدوية ، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ - المملكة العربية السعودية – ص١٧٠.
(*) أنظر العرضه، ص٢٥.
(2) مقابلة شخصية: الأستاذ غنام الديكان،في تاريخ ٢٦-١-٢٠٠٥ م.
(**) أنظر دق الهريس ، ص٤٣.
(3) ألطاف سالم العلي، الصباح، تقاليد ، الكويت ٢٠٠٠م، ص ص٣٩ -٤٠.

الحِــــــداء

الحداء هو أول الترجيع و رجز الشعر عند العرب، يذكر المسعودي أن مضر بن نزار بن معد كان على بعيره مسافراً فسقط من عليه وكسرت يده فأخذ يقول :

يـــــــــا يداه ، يـــــــــــــا يداه(١)

وهو ذو صوتٍ جميل، فاستوسقت الإبل وطاب لها السير. [وكان ذلك أول الحداء] يذكر أخوان الصفا أيضا((.... تستعمل هذه الصناعة – الموسـيقى – للحيوانـات أيضا مثل ما يستعمله الجمالون من الحداء في الأسفار والظلم الليل ،لينشط الجمال في السير، ويخفف عليها ثقل الأحمال)).(٢)

في العصر القديم أطلق الحداء على كل أنواع أغاني العمل المصاحبة للحيوان، و أدرجه العرب قديما ضمن ((النصَبَ))، وفي المحيط :

(**نصَبَ** يَنْصِبُ نَصْبًا، الحادي: غنى غِناءَ النصْبِ -: (٣)

النصب جزء أساسي من غناء العرب قديماً، وقد اقتصر مصطلح (حداء) في بادية الكويت على ما خص المعارك والحروب، فكلمة حداء كانت تعني فـي الكويـت الغناء الحماسي في المعارك لشد عزيمة المقاتلين وإرهاب العدو(٤). ونـذكر مـن حداء الشيخ فيصل الدويش في موقعة الجهراء ١٩٢٠م.

مــــــاني خِـــــويٍ لِلردي	**مَادام بالسّوده جَهَـــــــــــدْ**
لاعـــــدي عـليهم وانـتـخي	**لعيـــــــــون مركـــــوز النَّهد**(٥)

وقد ((حدا)) أو أنشد ذلك أثناء عودته من مطاردة فارس فر من المعركة وظن أنـه يريد مناداة سرية أخرى تقوم بالهجوم ولكنه عرف أنـه كـان فـارا مـن أرض المعركة فعاد للمعركة وهو ينشد ويرتجز هذه الأبيات.

عُرف الكثير من أحداث المعارك من أشعار الحداء، ويعد الحـداء فـي الباديـة الكويتية من مظاهر الفروسية والقتال و" يتميز الشعر الذي يقال في الحـداء بأنـه

---

(1) ابي الحسن علي ٣٤٦هـ ، المسعودي ، مروج الذهب ، الطبعة الثانية ، الجزء الثاني ، ص٥٨٩.
(2) د.عارف ، تامر ، تحقيق ، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء ، الجزء الأول ، ص ١٩٨.
(3) http://lexicons.ajeeb.com – المحيط، بحث : نصب-.
(4) عبد الله عبد العزيز ، الدويش، الفنون الشعبية ، الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ص ١٣٧.
(5) المرجع السابق ، ص١٣٧

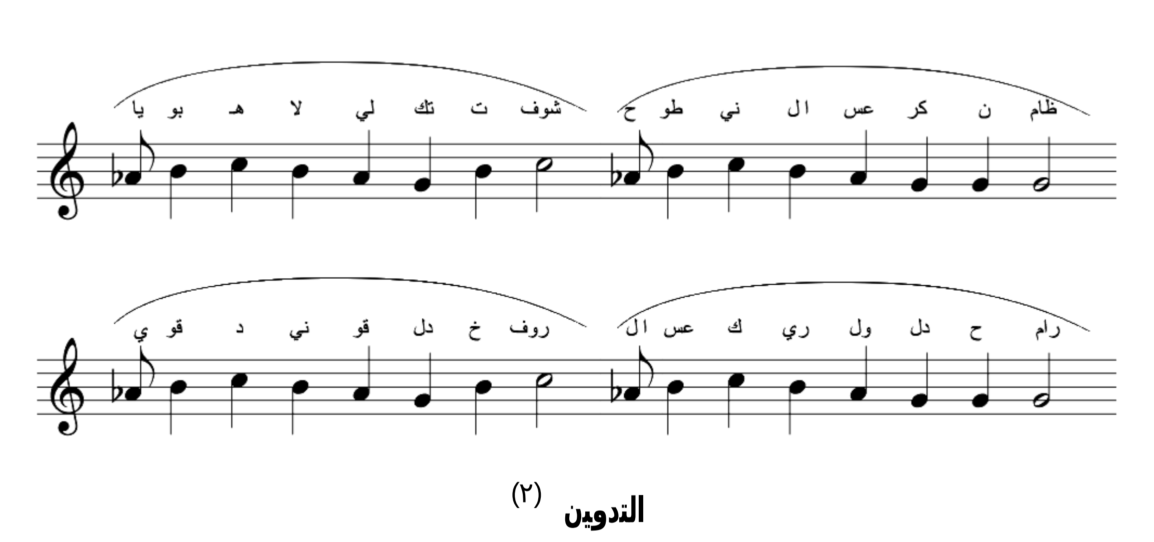
سريع الإيقاع سهل اللفظ ، يتغنى بالأمجاد و يفخر بالبطولة، لا يصـاحب غنـاء الحداء الإيقاع وهو بسيط لايحتمل التطريب ".[١]

ونذكر كذلك الحداء الشهير للشاعر راكان بن حثلين أثناء سجنه عند الأتراك:

يَـ ـا بوهلا لِيتك تِشوفْ　　　حَـ ـ ـ ـطّوني العَسْكَرْ نِظام

يِقودوني قود الخَروف　　　الـ ـ ـ ـعَسكِري ولَدْ الحَرام

لحن حداء ((يابو هلا))



التدوين [٢]

نلاحظ في التدوين تحديد الجُمل وعدم الإشارة إلى الميزان، وقـد يكـون مـدون النموذج لم يذكر الميزان، والسبب يرجع إلى خصائص غناء الحداء الذي لا يلتزم بالسكتات بين الجمل اللحنية التي تتكون في الغالب من عبارتين، ويمـد الحـادي نهاية كل عبارة مع نهاية النَفس الخارج، كذلك يجب مراعاة أن الحادي لا يصاحبه إيقاع .

ويرى الباحث أن التقطيع الشعري من حيث السكون والحركة غير متوافـق مـع الجملة، مما يبين أن الألحان ثابتة والشعر متغير، وتلك إحدى الصفات المهمة التي يتصف بها الغناء في البادية عموما، وسنوضح ذلك في سياق هذا الفصل.

(1) عبد العزيز، الدويش ، الفنون الشعبية ، ص ١٣١.

(2) د. بندر ، عبيد ، دراسة تحليلية لأغاني البادية في دولة الكويت ،رسالة ماجستير غير منشورة، ص ٤٤.

يمكن تدوين المثال السابق تدويناً موزوناً على النحو التالي:-

المقام :جنس حجاز على درجة النوا:

المساحة الصوتية :

لحن :

andante

تحليل اللحن

اللحن تتراكورد رباعي من جنس حجاز على درجة النوا وهو من عبارتين الأولى تبدأ من درجة الثانية (لابيمول) و تنتهي بدرجة الرابعة للجنس، وهي الكردان، أما العبارة الثانية فهي تبدأ الجملة الأولى نفسها من الدرجة الثانية للجنس وتنتهي على أساس جنس الحجاز النوا، مع مراعاة أن الطبقة غير ثابتـة، والتحليـل حسـب التدوين الوارد.

ويرى الباحث أنه لن يتغير شكل الحداء كأغنية عمل من حيث التأثير فبدلا من أن كان الحادي يستخدمها للتأثير على عزيمة إبله أصبح يستعملها المقاتل والإنسـان نفسه للتأثير على روحه القتالية وعزمه، فلم ينفصل الحداء عـن التـأثير علـى العزيمة في العمل، إلا أن التغير كان في المُتأثِر.

إن أفضل ما يمكن أن نطلقه على الحداء - كمصطلح كويتي –

أنه غناء منفرد لا يصاحبه أي آله إيقاعية أو نغمية، خـص المعـارك وتغنّـت أشعاره بمواقع ومواقف فرسان الحروب.

حددنا في ما سبق أن الحداء خص الغناء المنفرد، ففي حـال الغنـاء الجمـاعي لأغراض الحروب فسمى ((حدوة أو عرضة)).

١) الحدوة : غناء جماعي يؤدى في أوقات الحرب.

٢) العرضة : غناء جماعي يؤدى في أوقات السلم.

- الحَـدْوَه

تعمل الحدوة على شد عزيمة المقاتلين يصاحبها ضرب الطبـول، لتنظـيم سـير المقاتلين، وهو تقليد عربي قديم يمتد إلى العصر الجاهلي في الجزيرة العربية.

فعند وقوع المعركة، يتقدم ((البيرق)) أي العلم، ثم العازفون على الطبول الكبيـرة والصغيرة والمنشدون، يلقن احد المنشدين من حفظة الألحـان والأشـعار بـاقي المنشدين، فيرددون بعده، وعندما يستوي شكل الغناء، يقومون بالضروب الحربية على طبولهم لتنظيم المسير ويتبعهم المحاربون الذين تشكلوا على شـكل دائـري يسمى ((السِبحَة)) وهي مجموعة من الخيول والركاب.[1]

أما عن النصوص فهي دائما تأتي لرفع الهمة والحماس بين المقاتلين.

وفي حالة السلم يستخدم نفس الغناء ، لكن يزيد علـى الايقاعـات ((الطيـران))أي الدفوف، بالإضافة إلى الطبول التي تعتبر أساسية في الحدوه وهي :

المخمر: يؤدي الضرب الثابت للإيقاع ويسمى الطبل الكبير.[*]

التغريد: يقوم بضرب معاكس (مؤخر البند) للطبل الكبير(المخمر)[**]

ومصطلح ((المخمر)) كثير التداول في الفنون الكويتية، وهو وصف تشبيهي للمـادة التي اختلطت وأخذت الوقت حتى تَخمرت.

---

(1) د.يوسف، دوخي ، الأغاني الكويتية ، ص ص ٢٣١-٢٣٢ .

(*) أطلق د.يوسف دوخي أسم الطبل الكبير على الإيقاع المستخدم لكبر حجمه وما يعنيه هو الطبل البحري – أنظر فصل أغاني العمل في البحر ، ص٣٨.

(**) انظر الطبل النصيفي، ص٨٢.

- العَرضَــــه البَريه

لا تخرج العرضة عن نطاق الحروب والنَصَب، وتعني في اللغة عرض الجند، أما البريه فهي صفة لها حتى تميز بالإسم عن العرضة البحرية التي اندرجت منهـا؛ والعرضة البرية تقام عند ما تريد القبيلة أن تعلن عن إقبالها على المعركة، فتقـام العرضة البرية لتجمع فتيان القبيلة، كذلك عندما ينتصرون، لذلك بعض البحـوث عرفت العرضة بأنها من أغاني المناسبات، وفي واقع الأمر إنها تنتسـب لأغـاني المناسبات اليوم، أما الفترة الزمنية التي نحاول توضيحها، فلم تكن الطبول تقـرع إلا لتعلم أفراد القبيلة بأنهم مقبلون على حرب، فهي تعلم القبيلة وتلهب مشـاعرهم لينضموا إلى القتال، وهذا ما وصفته بأغنية العمل التنبيهيـة والإعلاميـة، وفـي حالات النصر تنصب العرضات للاحتفال، وهنا يمكن وصف غناء العرضة بأنـه من أغاني المناسبات.

يجتمع لأداء العرضة أكثر من ستين رجلاً ينقسمون إلى مجموعات، فمنهـا مـن تقوم بالرقص، وأخرى تغني، وأخرى تعزف الطبول، تبدأ برفع أحـد المنشـدين على الأكتاف ويستهل بأبيات من القصيدة المراد غناؤها لرفع حماس الحضور.

السِبحة: وهي المجموعة التي تقوم بالرقص بالبنادق، وتشكل دائرة تحيط بجميـع المشاركين في العرضة وهذا سبب تسميتها بـ ((السبحة)).

المنشدون: وهم المغنون المنقسمون إلى صفين متقابلين، وبين أحد الصفوف ملقن من حفظة الأشعار والألحان يقوم بتلقينهم ويسمى ((شيال الفرقة)).

الإيقاعات: يستخدم العازفون الطيران وهم من أربعة إلى ستة، واثنان كلٌ منهمـا يحمل طبل النصيفي، يقوم الأول بعزف أساس ويسمى ((طبل التخميـر)) والآخـر يقوم بأداء السنكوب والزخرفة ويشارك بالرقص، ويسمى ((طبل اللاعـوب)) أمـا باقي عازفي الإيقاعات فهم مجتمعون حول ((البيرق)) في داخـل السـبحة ولـيس خارجها كما في الحدوة.[1]

حملة السيوف : يرقصون بالسيوف ويطوفون بين صفي المنشدين ومعهم عازف ((الطبل اللاعوب)). (*)

([1]) غنام ،:الديكان ، الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية ، الجزء الأول ، ص ص١٨٩-١٩٠.

(*) نموذج مرئي مرفق ، رقم (١).

لا تختلف العرضة البرية في الكويت عن العرضة النجديـة، سـواءً بـرقص أو بضرب الإيقاع، وذلك يبين ما ذكرناه سابقا عن انقسام أهـل الباديـة إلـى عـدة انتماءات، إلا أنهم ظلوا يحملون تشابها كبيرا إلى حدٍ ما في العادات والتقاليد .

ويعتبر كل ما ينظم و يغنى في العرضة هو داخل في بحـر العرضـة، ويشـير الباحثون إلى أن الشعراء لهم ألحان معدودة يترنم بها الشاعر ليضـبط الأوزان، وقد نتج عن ذلك أشكال لا حصر لها من الأشعار، موزونة على ألحـان شـائعة وثابتة ،لذلك يسمى غناء العرضة ببحر العرضة .

أداء العرضه(*)

مقام : نهاوند على درجة اليكاه



المساحة الصوتية:

الغناء و الضرب



(*) مدون عن النموذج المرئي المرفق (١).

الجمل وأغاني العمل

ذكرنا فيما سبق أن الحداء كان أول الترجيع على ظهر الإبل، وقد لحق ذلك تطور في أساليب الغناء منذ العصر الجاهلي، جعل من الحداء الجذع الأساسي لفروع عدة استقت أوزانها جميعاً من سير الإبل، ثم أصبحت أنماط غنائية أو قوالب قائمه بذاتها.

وما ذكره السابقون هو ((النصَب)) ومنه اندرج: (*)

١) أول السير: وهو الحداء الأساسي الذي يغنيه الحادي في سيره، و((أول)) تعني الحادي، والمعروف في اللغة لفظ حادي هو مقلوب الرقم واحد (كما يقال الحادي والعشرون) .

٢) الدبيب: وهو تعبير عن صوت أخفاف الجمال عندما تكون محملة ومثقلة، فيصدرعن وقع أقدامها الدبيب، ويذكر أن منها استوحي الإيقاع وفيها يستخدم الطبل.

٣) العُنُق:وهو غناء مستوحى من مسير الجمل على الأرض المنبسطة وفيه يكون المسير غير متعب وسهلا فيحرك الجمل عنقه إلى الأمام والخلف كما المد والجزر.

٤) التَزيد: وفيه الجهد في السير، وليس كما العنق، ويوصف بالحركة الظاهرة فيما وراء العنق، فإذا تعبت الإبل تبدأ أواخر عظام اليدين بصعود وهبوط.

٥) العَسْجُ : وهو ضرب من سير الإبل محصور في مد العنق من دون الجزر.

٦) الرتك: والراتكة هي الناقة التي تمشي كأن برجليها قيدا وتضرب بيديها. وهو من السير السريع .

٧) الوَخدُ: ضرب من سير الإبل السريع تسير الإبل فيه كما النعام .

٨) الهَملجة: وهو حسن سير الدابة، يأتي ما بعد المشي، كما بخترة الفرس وسرعتها المعروفة إيقاعيا في شكل ضرب الحوافر.

(*) الدكتور سامي ، عابدين ، الغناء في قصر الخليفة المأمون وأثره على العصر العباسي ، ص ص٢٤-٣٠.

- الهجـيـ ـ ـ ـني[*]

سُمي الغناء على ظهر الإبل بالهجيني والتسمية أتت من الهجن، وهو اسم يطلـق على جمال السباق والجمال السريعة.

يؤدى غناء الهجيني عند السفر والمسير والترحال، وفي الغالب يكـون بتبـادل الأبيات بين اثنين ويقال ((يتهاجنون))، فهم بهذا الغناء يبعدون عن نفوسهم ضـجر المسير الطويل، وتجعل من مسير الإبل أكثر جدا. [١]

يعتبر الهجيني أحد بحور الشعر النبطي، فيقال بحر هجيني -كما ذكرنـا بحـر العرضه سابقا- فهناك ألحان شبه ثابتة وأشعار عديدة نظمت علـى أوزان هـذه الألحان.

معظم البحوث أشارت إلى نقطة تعدد أوزان الهجيني وأرجعت السبب إلى حركـة الإبل في المسير من دون وصف مواقع الاختلاف وأشكاله، فغنـاء الهجينـي ذو أوزان متعددة فمنه الثنائي البسيط والرباعي والثنائي المركب، لذلك قـد ركـزت البحث بين ما كان موروثا من أساليب غناء استقت من الإبل أشكالها، والهجينـي المعروف عن أهل البادية حديثا – نسبة إلى العصر الجـاهلي –، ومـا أحـاول توضيحه هو نسب أوزان الهجيني لنصب و ما هو معروف عن سير الإبـل مـن أسماء اليوم :

١) المشي: المشي العادي للإبل، الذي يمكن أن ندرجه من أشكال العُنُق وهو "ضرب من سَير الدابة والإبل، وهو السير المُسبطِر....." [٢]
فيكون الغناء مناسبا لحركتها وفي سرعة بطيئة.

٢) الدرهام أو الزرفال : الهرولة أو البخترة، كما ذكر في وصف الهملجة في العصر الجاهلي، هي بين السريع والبطيء[*].

(*) مرفق نموذج مرثي رقم (٢).
(1) مقابلة شخصية ، حمد عيدالمخيال ، صاحب قطيع إبل ،١٣-٦-٢٠٠٣م.
(2) الدكتور سامي ، عابدين ، الغناء في قصر الخليفة المأمون ، ص٢٧- (مرجع سابق).
(*) مقابلات شخصية :في أنواع المشي (عبد الله المخيال – ٢٠- ٦-٢٠٠٣م) – أوزان الهجيني و سرعتها (أ. غنام الديكان ٢٦-١-٢٠٠٥م)

٣) الإرباع :العدو السريع وفيه تتحـرك الأيـدي والأرجـل معـاً، ويمكـن أن ينسب للرتك ويؤدى فيه الهجيني ذو الوزن المركب، وفي وصف الرتك " تسـمع الإيقاع المركّب في (الراتكة) عند ضرب القدمين المكبلتين ضربة قوية واحده أثناء الحركة صعوداً وهبوطاً، ثم تأتي اليدان بضربتين بلا قيد نتيجة حركتين، كل يـد تلي الأخرى ولتألف الضربات نغمات متفاوتة في الحركات، ولا بد أن يخاف كل هذا الضرب من ملاحظة الاهتزاز، ليستلهم الملحن منهُ إيقاعاً سريعاً ".[١]

٤) السك:عدو سريع، تتحرك اليد والرجل اليسرى معاً ثم الجهة اليمين بالمثـل وقد شابه في ذلك الوخد ويؤدى غناء الهجيني ذو الوزن الثنائي البسيط.

لم يقف الهجيني عند أغاني العمل والسفر بل تفرع بأشكال عدة، وانتقل إلـى الترفيه ، فأصبحت ألحانه تعزف على الربابة فأخذت أسلوب الغناء عن ما كـان يؤدى على ظهر الإبل، وتفرعت و سميت، فمنها " هجيني جنوبي وهجيني شمالي نسبةً إلى عرب الجنوب والشمال، والهجيني الخفيف وهو الخفيف في النظم يـنظم على الميزان الثنائي وهجيني الركايب ".[2]

وما يمكن أنه قد شابه غناء الهجيني على ظهر الإبل فهو هجيني الركايب، الـذي أخذ اسمه حتى من راكب الإبل ، ولقد اعتمدت تدويناً سابقاً لآلة الربابة يعزف فيه هجيني الركايب لقلة المراجع، معتمدا على ما وضحناه عن صـفة البحـور فـي البادية، فيقال " الشاعر((يهيجن)) أي يترنم لحن هجيني ليبني أبيات شعر هجينـي جديدة "[3]، فهي من بحر الهجيني ذات الألحان الثابتة والأشعار المتغيرة.

وقد أشار الأستاذ غنام الديكان المدون للألحان في مقابلة شخصية إلى أنـه لا يمكـن الجزم بأن ما يعزف على الربابة هو ما كان يغنى على ظهور الإبل، وإنما قد يكـون مقارباً، ويرجع السبب إلى ما يقوم به العازف من زخارف قد لا تنسب إلى الصـوت البشري، إلا أنه من المؤكد أن هجيني الركايب متعدد الأوزان والسرعات.[4]

---

(1) الدكتور سامي، عابدين ، الغناء في عصر الخليفة المأمون ، ص٢٨

(2) أ.غنام ،الديكان ، الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية ، الجزء الأول ، ص ١٥٦.

(3) مقابلة شخصية ،غنام الديكان، ٢٦-١-٢٠٠٥ م.

(4) مقابلة شخصية ، غنام الديكان، ٢٦-١-٢٠٠٥ م .

- أوزان هجيني الركايب(*)

١- ميزان ثنائي بسيط .

(ياهلا الهجن خلـ ـ ـوا بهن شـ ـ ـ ـلة)

كما وصفناه في الغناء السريع متماشيا مع ((السك))، وفي الشرح السابق له نستنتج أن الغناء ذو وحدة النوار كتوقيع للحن على حركة الاهتزاز في السير السريع.

٢ - ميزان رباعي

(يا هل الـ ـ ـعيرات رأس شمخنة)

وهو للمشي فيه حركة متماشية لحركة مد وجزر عُنُق الإبل.

٤- ميزان ثنائي مركب

(يا وأنا طالبٍ منكِ بالرزيق)

وهو السريع المناسب لعدو الأرباع مضبوطا على سرعة العدو وشكل الوخد.

(*) التدوين عن، أ.غنام ، الديكان ،الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية ، الجزء الأول ،ص ص ١٦٩-١٧٢.

- الهُوبـ ـ ـ ـ ـ ـال [مشي القطيع]

هو غناء خص مسير الإبل في الصحراء يقوم الراعي بغنائه كي يحكم السـيطرة عليها أثناء السير، فهي تأنس لصـوته وتتجمـع مـن حولـه ولا تتفـرق فـي الصحراء.[1]

ذكر هذا المصطلح من قبل في أحد البحوث، ووصف بأنه يشمل المسير وسـقاية الإبل، ولم يذكر أي تدوين موسيقي، وينفرد هذا البحث بعرض أول تدوين لغنـاء الهوبال مأخوذ عن راعي إبل مازال يتعامل مع الإبل بالأسـلوب القـديم نفسـه، والجدير بالذكر أنه من خلال هذه الدراسة كُشف عن أن المصطلح لم يكن يشـمل المسير والسقاية بل المسير فقط، ولقد أكد لي أحد الرواة[2]، أنهـم مختلفـون وإذا تفحصنا أسلوب النظم بالشعر بين الاثنين، نستدل على أن هناك فارقا كبيرا بـين غناء الهوبال المخصص للمسير والعوبال، وهو المصطلح الذي كان يطلق أثنـاء سقاية الإبل والذي سنتطرق إليه لاحقا.[3]

<u>الفرق في النظم بين الهوبال و العوبال</u>

نظم الهوبال:

يَردَع الوَ ضـ ـحي يردع الو ضـ ـحي نَطحني يردع الو ضـ ـحي

مَع عَرب مضحـي مع عرب مضـحي عَشيري مع عرب مضحـ ـي

نظم العوبال :

وَضحه تضد بيده واستنجدت واده

يوم الدهر ضَهده

وَضحه بها سفيفه هجت على الرديفه

وإن زَرفات خَفيفه

---

(1) مقابلة شخصية ، حمد عيد المخيال ، صاحب قطيع إبل ،١٣-٦-٢٠٠٣م.
(2) نفس المصدر السابق.
(3) تسجيلات للمخرج عبد الله المخيال (مخرج وثائقي متخصص في حياة البادية).

وقد أضفت في هذا البحث التسجيلات والمواد الصوتية ، التي حصلت عليها مـن المخرج الوثائقي عبد ا المخيال، وهو من قبيلة العجمان وقد قدم لي كل العنايـة لتفسير النصوص.

الهوبال(*)

الـجِـاو دُوبَـــه الحِلـــو دُوبَـــه صِغيّـر الحـــلو دوبـــــه

يَرَدع الوضـــحي يردع الو ضـحي نِطَحني يردع الو ضــــحي

مع عرب مضحـــي مع عرب مضــحي عِشيري مَع عَرب مِضحـــي

جنس بياتي على درجة الدوكاه

المساحة الصوتية



اللحن على درجة الدوكاه(*)



(*)مرفق نمزذج مرئي (٣).

(*)التدوين للباحث عن تسجيل خاص من مكتبة المخرج الوثائقي (عبدا المخيال)

- العُوبـــــال [سِقاية الإبل]

غناء يؤدى أثناء سقاية الإبل، فعند ورود الإبل على المـاء، يؤديـه الراعـي أو يتبادل راعيان الغناء بترداد بينهما، وإذا كانوا أكثر من راع يجتمـع كـل اثنـان ويتبادلان الغناء، شعر العوبال من البحر البسيط تدور مواضيعه حول الإبل.[1]

العوبال (*)

وَضحه تضد بيده   واستنجدت والده
يوم الدهر ضهده

وضحه بها سفيفه   هجت على الرديفه
وان زرفات خفيفه

يانحـــمد الي جابه   يومن هل من سحابه
متعزلن ربابه

شعلن واطول رقابه   رعي الخطر يرعى به
كلن بغاه و هابه

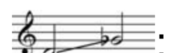
---

(1) مقابلة شخصية ، حمد عيد المخيال ، صاحب قطيع إبل ،١٣-٦-٢٠٠٣م.

(*) مرفق نموذج مرئي، رقم (٤).

أداء العوبال

المقام : جنس صبا: 

المساحة الصوتية : 

اللحن والغناء* :

Andante

التحليل :

اللحن من مقام الصبا جنس رباعي،المساحة الصوتية ((ثالثه كبيرة))، تبدأ من ((ري)) دوكاه وصولا إلى ((صول بيمول)) صبا، وهو لحن متصل النغمات فيه قفزة واحدة من ((مي ربع بيمول)) سيكاه إلى ((صول بيمول)) صبا، واللحن مكون مـن جملـة معادة مرتين بشكل متصل مضبوط الزمن لا تتخلله السكتات أثناء صدور الـنغم، أما السكتة فهي غير موزونة تأتي بعد أداء شطر البيت، ويمكن أن يبدأ المـؤدي بغناء شطره ثم ترجع، أو شطرتين من بيت الشعر، حتى يكتمـل اللحـن، وقـد يشرع المؤدي بالغناء من بداية الحقل، ثم يعيد الغناء مبتدئا بالجملة من السـوداء الثاني من الضلع الثالث في الحقد الثالث ثم يصلها مباشرة فـي ((اللفـاري)) مـن البداية.المؤدي غير ملتزم بترجيع شطر البيت، فهو إما أن يرجع الشطر أو يطلق بيتا آخر، لكنه ملتزم بإعادة شطر اللحن المتصل المكون من عبارة واحدة مكررة مرتين. (*)

في تبادل الغناء بين اثنين أو أكثر، يبدأ في الغناء الصوت الأول، ثم يتـداخل معـه الصوت الثاني في نهاية العبارة، ثم يقف الأول بعد نهاية العبارة ويكمل الثاني العبارة الثانية و ويعتبر الامتزاج بين الصوتين نقطة تسليم الغناء من مؤد إلى آخر.

(*) تدوين للباحث عن تسجيلات صوتية (مكتبة المخرج الوثائقي (عبدالله المخيال).

أغاني العمل في البحر


بحارة يهتمون بالشراع

البحر هو مصدر الرزق الأساسي للكويتيين قديما، إذ كان أغلبهم يمتهنون الأعمال البحرية وأهمها صيد اللآلئ أو ما يساعد عليها مثل صناعة السفن وغيرها.

يذكر كبير أطباء الخلفاء العباسيين ٨٥٧م عن مواطن اللآلئ و الغواصين قائلاً : ((جهاز البحرين يسمى القطري ، وهو من كاظمة إلى بحر فارس ....)).[1]

وذلك يدل على قدم مهنة صيد اللآلئ في بحر فارس (الخليج العربي) و كاظمة هي من الأراضي الكويتية اليوم .

كان للآلئ مكانة خاصة في العهد القديم ، فقد كان أهل الثراء مثل تجار الهند ، يشترون ويقايضون تجار اللآلئ بالبضائع والمال، فكان لعمليةً صيد اللآلئ سفن خاصة ولمهمة السفر والتجارة سفن كبيرة خاصة أيضا، بالإضافة إلى سفن صيد الأسماك التي تعمل على توفير أحد مصادر الغذاء، لذلك كان للكويت أسطولا كبيرا من السفن الشراعية يصل إلى ((٨٠٠ سفينة شراعية)) [2] متنوعة المهام ، منها الكبيرة والمتوسطة والصغيرة، حتى أنهم بسبب شح المياه ابتدعوا سفن نقل الماء من شط العرب القريب منهم .

وفي أغلب البحوث المتعلقة بالفنون البحرية الكويتية يغلب على التصنيف خصوصية المهمة التي يقوم بها البحارة، مثل رحلة صيد اللآلئ أو رحلة صيد الأسماك أو التجارة، ومع اختلاف تلك المهام نجد أن الأداة واحدة، وهي السفينة الشراعية وآلية الإبحار التي اعتمدت على ثلاث أطراف أساسية وهي ((الشراع – المرساة – المجداف))، بالإضافة إلى الأعمال الطارئة المتعلقة بتجهيز السفن، لذلك اعتمدت في التصنيف آلية الإبحار وليس نوع الرحلة أو المهمة.

---

(1) يحيى ،بن ماسويه ، الجواهر وصفاتها وفي أي بلد هيوصفة الغواصين و التجار (مطبعة دار الكتب و الوثائق القومية ٣٠٠٠/١٩٧٧/٩) ISBN 977 / 201 / 349 / 5

(2) ألطاف سالم العلي ، الصباح ، تقاليد قراءات في الثقافة والفنون التقليدية الكويتية ،طبعةالأولى –الكويت :جمعية السدو،٢٠٠٠م

النِهمَة

تطلق النهمة على كل أنواع الأغاني البحرية والفنون البحرية، وتشـمل القوالـب الغنائية وأساليبها وأنواع الضروب الإيقاعية الخاصة، ولقد امتاز البحارة القائمون على العمل بدوام ترديد فنونهم الغنائية أثناء العمل، كذلك نجـد عنـدهم أغـاني ترفيهية خاصة، كانوا يؤدونها أوقات السمر - لن نذكرها في بحثنا هذا .

غالبا ما اعتمد الأداء المنفرد على الموال بشكليه : الارتجال الحـر أو الموقّـع، وقليلاً ما تجد تقاربا في الألحان بسبب أنها اعتمدت على النهام الذي لـه حريـة التصرف في التأليف والانتقالات اللحنية، إلا أنه ملتزم بالألفاظ الدالة على القالـب المؤدى والمقام و نوع نظم النص، وقد استبدلت الليـالي بكلمـات أخـرى مثـل «يامـ ـال» الدالة على التجديف. هناك أيضاً الاستهلالة: وهي ارتجال حر فيهـا الابتهال والشكر بأشكال جمل الدعاء التي تسبق الغناء عادةً.

- النهام

النهام بمعنى الصارخ ، والنهم بمعنى الزجر للإبل لتجد في سيرها وأنـه البـوم لصوته، وبمعنى الراهب، فنجد أن كل هذه المعاني يستدل منها على حركة صوتية لها درجة تكون قوية، أو حادة ، أو عميقة، أي أن النهمة صوت لـه درجـة، أو يميز بصفة معينة من القوة والحدة والعمق، وأن النهام مصدر هذا الصوت، سواء كان الأسد أو الراهب أو الصارخ أو البوم.[1]

يعتبر النهام بالنسبة إلى أغاني العمل دليل أهمية هذا البحث، فهو المغنـي الـذي وصل مرحلة احتراف أغاني العمل، فهو يعمله كمحرك للطاقة الحسية والجسـدية عند البحارة أثناء العمل، وهو ذو منزلة رفيعة بين الطاقم، لما تشكل مهمته مـن أهمية، فكان يتقاضى أجرا بمقدار ما يأخذه بحار ونصف، ويتنافس أرباب السـفن (النواخذة)على النهام الأفضل، وفي أغلب الأحيان يكون نهامان على ظهر السفينة أو أكثر، وقد كان الناس يطلقون على الفنون البحرية «النهمه» نسبة إلى النهام.

أَبح فِي بُحتِهِ جُلاجِلا　　　　مِنْ نَهْمِهِ الحِشْراجَ وَالوَلا ولا

الشاعر رؤبة بن العجاج

(1) خالد ناصر ، عبيدان - جريدة العرب القطرية.

- الآلات الإيقاع

تمتاز الفنون البحرية الكويتية بالإيقاعات الفريدة المركبة ذات الزخارف الكثيـرة، وتعتبر متطورة بالنسبة إلى الإيقاعات في البادية أو المدينة، سواء كانت أغـاني ترفيهية أو أغاني عمل، تحمل الإيقاعات اسم القالب المؤدى، وأحيانا يتفّرع عنه من القالب عدة أشكال، مثل ((الحدادي)) وهو نوع من فنون الترفيه، ينـدرج منـه ((الحدادي الحساوي – الحدادي الحجازي – الحدادي المسروق)).(1)

يصطحب البحارة معهم على ظهر السفينة عدداً مـن الآلات الإيقاعيـة الشـعبية تسمى ((عدة)) وهي ((المرواس – اليحلة – الطبل النصيفي – الطويسات – الطبـل البحري – الطبل الخماري - الطيران))(*) ، وفي الغالب يحملون العدة على ظهر السفينة في رحلات السفر الطويلة وذلك للترفيه أثناء الرحلة، وما يهمنا هي آلـة الطبل البحري وهي في الغالب الآلة الوحيدة التي تصاحب أغاني العمل.

الطبل البحري :

طوله من ٤٤ إلى ٤٦ سم ومحيط دائرته من ٩٠ إلى ٩٥ سم تلف جلتاً (الرقمـة) علـى جـانبي ((الرأس)) و((الشمالي)) بإطار من خشب الرمـان أو الخيزران ثم يشدان بحبل ((الشباح)) وتكون جلـدة الجهة اليسـرى ((الشـمالي)) أرق مـن الأخـرى لاستخراج التك.

الطبل البحري

يعزف عليه باستخدام كف اليد لاستخراج التك و عصا من الخيزران طولها ٣٥سم وقطرها ٣سم لاستخراج الدم ، وفي بعض الأحيان لا تستخدم العصا.

يستخدم في العديد من الفنون الشعبية عامة وأغاني العمل خاصة، وفـي بعـض الأحيان يقوم اثنان بالأداء ،الأول يعزف الضرب الأساسـي للإيقـاع المطلـوب ويسمى طبلة (طبل الرأس) والعازف الثاني يؤدي الكونتر والزخارف على أسـاس ((طبل الرأس)) ويسمى طبلة ((طبل خماري)) ويكون حجمه أصغر بقليـل إلا أنـه يعتبر من فئة الطبل البحري.(2)

---

(1) د. يوسف فرحان، الدوخي ، المرجع ، الأغاني الكويتية ، ص٢٩٧

(*) المرواس : آلة إيقاعية صغيرة الحجم / اليحلة : هي زير الماء نفسه تستخدم أيضا كآلة إيقاعية / النصيفي: يشبه الطبل البحري لكن طوله يعادل نصف طول الطبل البحري / الطويسات : آلة من المعدن تشبه الصاجات المصرية / الطيران : أحد أشكال الدفوف .

(2) غنام ، الديكان ، الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية (الجزء الأول) ، ص ٣٩-٣٨

-الآلات النغمية



بحار يعزف ((السرناي)) (2)

ليس للفنون البحرية إلا آلة نغمية واحدة تسمى ((الصرناي)) وهي آلة النفخ من فصيلة الآلات الخشبية الشعبية، تستخدم مع نوع واحد من قوالب الغناء يسمي((السنجني)) وهو غناء ترفيه يؤدى بعد أن ينتهي البحارة من عمليةً تجهيز السفينة. (1)

عرف الغناء على ظهر السفن عند العرب منذ القدم وهو المتوارث عن أسلوب جمع البحارة لأداء عمل و كيفية تنظيم العمل، ونرى في الشكل المقابل مخطوط يبين بحار يعزف على آلة ((السرناي))(*)

وفي العصر الحديث –نسبة إلى هذا المخطوط - اكتسبت هذه الآلة في الفنون البحرية موقع التفرد حيث إنها تعتبر الآلة النغمية الوحيدة التي صاحبت الفنون الكويتية البحرية، وفي الغالب كانت تؤدي البحري بمصاحبة آلات إيقاعية والغناء المنفرد نهام.

---

(1) محمد سالم ،الخلف ، أغاني كويتية أنواعها و أساليبها ،رسالة ماجستير ، الكسليك_ لبنان٢٠٠٣ ، ص ١٨

(*) السرناي يشبة المزمار البلدي والتركي المسمى جورجي ، المرجع د. محمود أحمد الحفني ، علم الآلات .

(2) د.نبيل محمد العزيز ، أحمد،الطرب وآلاته في عصر الأيوبيين والمماليك ، غير منشورة ((لوحة مأخوذة عن ميكروفيلم ، الرزاز ، الجامع ، ق٢ – عن النسخة رقم ٥)).

يصاحب البحارة المغني (النهام) على أشكال تعبيرية وهي :

((**النحبة – الهمهة – الحندة – الشيلة**))

وفي كثير من الأحيان يشارك البحارة بالتصفيق إذا كان الغناء يصاحب الإيقاع.

-النحبة :هي تعبير جماعي يشابه تلاطم أمواج الشاطئ، غير منغم، تشكل لازمة لنهام، وهي دائما تشارك أغاني العمل، وتصدر على شكل الزفير القوي للبحـارة أثناء الشد الجماعي للأشرعة أو المرساة أو التجديف، وتكتب ((حي)) في أغلب البحوث.

-الهمهمة: تمثل نوتة البيدال للمقام الذي ينهم النهام ألحانه، وتكون فـي درجـة القرار، والنغم غير واضح بسبب عفوية المؤدين.

-الشيلة : وهي الأهازيج البسطة ،لا تتعدى الجملة اللحنية الواحدة، يؤديها البحارة لرفع الهمه بينهم، وهي لحن لا يزيد عن جنس الجذع لمقام واحد وتـؤدى علـى الوزن المركب عادةً.

إذا السفينـةُ في أمواجهِ رَقصَتْ   على أهازيـجَ غنَّاهنَّ إعصارُ

الشاعر علي محمود طه

- **الحندة** : هي غناء جماعي مبسط، يحمل كلمـات مـن المصـطلحات بحريـة المتعارف عليها بين البحارة، تردد بشكل متواصل حتى ينجز العمل، لرفع الهمـة والحماس وإزالة الملل، وهي وليدة اللحظة أحيانا، فقد يطلقها شخص أو النهام، ثم يرددها باقي فريق العمل، وقد رأيت أنها من أصل الأهزوجة.

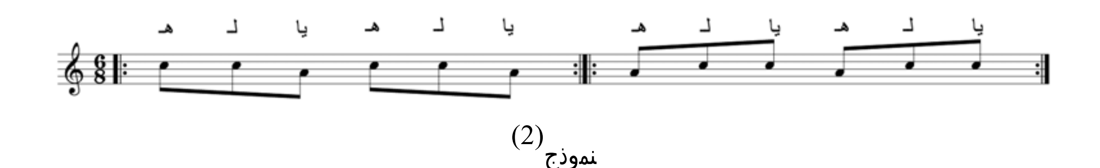
في المناقشات التي تمت في مؤتمر القاهرة السابع، التي كانـت حـول مناقشـة الأهزوجة والطقطوقة ذكر بنتائج عن "خصائص أساسية للأهزوجة وهي ارتباطها المباشر بالحماس والحرب، والشعب العربي بدأ حياته مرافقه للحـرب...ولحيـاة الحماس، حتى في غزواته قبل الإسلام...".[1]

وأرى أن هناك ارتباطا قويا بين الأهزوجة و الحندة، لذلك أردت في هذا البحـث أن أطرح فكرة أن الحندة لم تخرج عن نطاق الأهزوجة، وهي تنتمي إلى بحـور الهزج والمتدارك
والرمل وأحيانا كثيرة كلمة تُطرق كما الأوزان الخليلية ففي البحر المتدارك :

(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن – فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

تأتي أحيانا في الحندة كلمة مرددة تحمل وحدة المتدارك ((فاعلن)) مكررة ومتصـلة حتى ينتهون من العمل، واللحن بين نغمتين يحدده الغناء الجماعي .

مثال : (هـ ـ لـ ـ ـ يـ ـ ـ ا هـ ـ لـ ـ ـ يـ ـ ـ ا)



نموذج[2]

([1]) مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية (السابع) ١٩٩٨- (الأبحاث / الطقطوقة - الأهزوجة) – ص٢٣ .

([2]) مرفق نموذج مسمعي (١٠).

يصف العالم الموسيقي بارتوك الموسيقى الشعبية بأنها بسيطة، وغالبـا عـذراء، ولكنها ليست غبية.... [1]

وهذا ما ينطبق على الحندة ، فمع أن الحندة لا يصاحبها أي آلة إيقاعية إلا أن أهم ما في الغناء تنظيم الجهد العضلي، وتبرز في ذلك صفة مهمة للحنده ذات المقطع الواحد وهي :

الضغط القوي (f)
الضغط الضعيف (p)

فهو ما يوضح النبر الإيقاعي والوزن وسرعة الغناء ولا يتوقـف حتـى ينتهـي العمل، وإذا دققنا في الحندات البسيطة نجد الحروف المختارة بعنايـة لمسـاعدة الجسم وعمليةً الزفير وأهمها حرف ((الهاء)) ففـي النمـوذج السـمعي المـدون رقم(١٠)، نلاحظ أنه يأتي على النبر القوي في كل ضلع، ولم أحال هـذا المثـال فقط بل حللت أشكالا أخرى ووجدت أن حرف ((الهاء)) يأتي على الضغط القـوي، ويرجع أحد مؤرخي الكويت كثرة استخدام حرف الهاء في المصطلحات البحريـة إلى أنها للتنبيه. [2]

أمثلة على أشكال الترداد وهي مصطلحات بحرية خاصة:
هليا هليا : يرددها البحارة أثناء العمل ويتفنن بعض البحارة في لفظها ويضيفون إليها هولو يقولون ((هليا هولو)) يكررونها.
هي ياملي : تغنى بترداد بين البحارة أثناء العمل. [3]

---

(1) مذكرة محاضرات (موسيقى اثنيه ٢٠٠٣) – جامعة الكسليك – لبنان
(2) سيف مرزوق ، الشملان ، تاريخ الغوص على اللؤلؤة في الكويت -الجزء الثاني–الطبعة الثانية ١٩٨٩ ، ص ٣٨٥
(3) المرجع السابق ، ص٣٨٥

- أنواع نظم الشعر المستخدمة

انقسمت النهمة (الغناء البحري) في تركيبة النص بين نظم

١- الزهيري

٢- المويلي

- الزهيري

شعر عامي ينظم للغناء وليس للإلقاء، وقد وصل إلى الكويت من العراق، ويرجح أن عبيد واسط التابع للواء الكوت التي بناها الحجاج بن يوسف عام٧٠٢م كانوا هم أول من ترنم وتغنى به وهم يمارسون أعمال الزراعة، وفي آخر الترنم يقولـون ((ياموواليا)) إشارة إلى سادتهم ومنها أتت تسمية الموال، هذا ما ذكره عبد الكـريم العلاف في ((كتاب الموال البغدادي))، أما عن أصل المواليا فينسب إلـى الجاريـة التي رثت به وزير هارون الرشيد عندما مات. (1)

الزهيري هو الموال إلا أنه ذو نسيج خاص وقواعد نظم خاصـة، يعتمـد علـى الرصد، وقد انتشر في كل الوطن العربي انطلاقا من بغداد، ففي لبنان العتابـا و((العتابا نوعان البسيط والمرصود، والمرصود هو ما تشابهت قوافيه لفظا وتباينـت معنى...)). (2)

وقد اختلف النظم بالنسبة إلى عدد الأبيات بين المناطق في الوطن العربي، ففـي الكويت شاع فيها النظم السباعي:

الله يا عامر الدين والدنيا وبيت الحرم
يا منزل بالكتـــاب كل مـــا حل و حرم
إنشاالله نزور النبي ونزور بيت الحرم
وندخل البيت مـــع عباده الصالحه
ندخـــــل ونـنـــوي بنيـة صالحه
والعبد إلي طـــاع ربه نيته صالحه
يا رب تغفر ذنوب من زار بيت الحرم

---

(1) عبد الله عبد العزيز ، الدويش ، ديوان الزهيري مجموعة من المواويل المشهورة ، ص١٢.
(2) مذكرة محاضرات موسيقى لبنانية (الأب بديع) جامعة الكسليك - لبنان ٢٠٠٣.

والشطر الأخير من الزهيري يسمى ((الرباط))، ويبدأ بثلاثة أشطر علـى القافيـة المرصودة نفسها ثم ثلاثة في قافية أخرى، ثم يعود الرباط إلى القافية الأولى. (1)

وقد اطلق عليه اسم زهيري نسبة إلى الملا جادر الزهيري ، وهو يتضمن الأمثال والحكم العربية.

ولتقيد النظم الزهيري بعدد من الأبيات والفكرة الواحدة لم يكن يلائم كل الأغـاني التي تصاحب العمل ، لذلك فقد ابتدعوا المويلي والتسمية هي تصغير للموال.

- المويلي

هو غناء البحارة، وهو ذو قاعدة مبسطة لنظم يلائم حاجاتهم من فقـرات غنائيـة يمكن وصل بعضها بالبعض الآخر حتى ينتهي العمل، فـيمكن وصـل الأبيـات الشعرية بعضها البعض حتى لو كانت ليست من أصل القصيدة الواحدة .

وهو ينظم عمودياً ويعتمد على القوافي غير محكومة الرصد كما هي الحـال مـع الزهيري، تختلف فيه قافية واحدة عن سواها من القوافي، سواء كان عدد شطراته أربعا أو أكثر، ويذكر أن أول من ابتدعه هو الشاعر الحميدي بن منصـور فهـو يقول في أحد أشعاره عن نفسه.

أنا الحميدي المغنـيّ

ربابتي فوق فنـــيّ

ولا عليّ من النـاس

ولا على الناس منيّ (2)

من صفات المويلي سلاسة وصل نصوصه بعضها ببعض فهو غير محكم كمـا الزهيري، فيمكن أن يوصل نص بنص آخر وذلك لغرض إكمال الوصلة الغنائيـة حتى ينتهي العاملون من عملهم، فتجد النهام يضيف الكلمـات ويحـذف الـبعض الآخر .

---

(1) د. يوسف فرحان ، الدوخي ، الأغاني الكويتية ، الطبعة الأولى ١٩٨٤م ، ص٣٠٢ .

(2) د. حصة السيد زيد ، الرفاعي ، أغاني البحر دراسة فلكلورية ، الطبعة الأولى ١٩٨٥م ، ص٢٢٥.

الأغاني الخاصة بتجهيز السفينة

- الشونَه

هي مادة من زيت السمك و أحياناً زيت جوز الهند مخلوطة بالجص وتسمى هذه المادة بالشونة و يدهن بها السفينة من الخارج في الجزء السفلي، حتى يمنع الماء من الدخول إلى السفينة، وتسمى عمليةً الدهان ب(التشوين) يبـدأ العـاملين بغناء و الترديد الحندات في بداية صنع هذه المادة فيرددون الحندات مثل :

هي يا هي يا ملي

بعد ذلك يقومون (بتشوين) السفينة **و**في أثناء العمـل يصـاحبهم النهـام بلحـن (الياهي) وهو من الأغاني التي يمكن أن نعتبرها مستوحاة من الغناء الديني، نظرا لما تحمله عمليةً التشوين من أهمية.

ثم يلي ذلك غناء يصاحبه الإيقاع يسمى إيقاع الراس طبل و يكون الغناء متبـادل بين نهامين أو أكثر، وبعد إنهاء العاملين من الشونة يبدؤون بقلب (المناكب) وهـم يرددون شيله :

ويلا يا اللومي كم شايب طاح شله

- غناء (الياهي)(*) المستخدم أثناء عمل بالشونة



(*) مرفق نموذج مرئي رقم (١١) .



تحليل شكل غناء الياهي:-

الميزان : حر (التدوين رباعي لتسهيل القراءة)

المقام : الزنكلاه



غناء : نهام أول – نهام ثاني – مجموعة البحارة العاملين

بعدما يؤدي البحارة الحندة يبدأ النهام الأول بالغناء مبتدأً بدرجة الركوز للمقـام المؤدى وهي الرست كما في التدوين، يستخدم النهام معظـم الأشـكال الإيقاعيـة وغالباً السنكوب، غالباً ما يبدأ من الدرجات العالية و ينتهي على درجة الركـوز، أعلى درجة وصل إليها النهام الأول هي درجة النوى ،وفي حـال الهبـوط عـن درجة الركوز فهو يستخدم جنس كرد النوا الهابط كما في الحقد ١٢ للنهام الأول.
لا يحمل الغناء القفزات اللحنية الكبير فهي لا تزيد عن مسافة الثالثة، كما هو فـي العقد ١٥ للنهام الثاني، ويزيد عن النهام الأول بلمس درجة الحسـيني ولا يمكـن اعتبار ذلك زخرفة بسبب ما تبع غناء الياهي هو غناء على إيقاع الـرأس طبـل الذي يؤكد فيه النهام على أن درجة الحسيني أساسية في المقام – سنتطرق لبـاقي المثال لا حقاً-.

- **غناء على إيقاع راس طبل(*)**

لا يخرج الغناء عن المقام والنص المستخدم عن غناء الياهي الخالي من الإيقـاع، فيبدأ النهام بالارتجال الموقع على الزمن مستخدما شطر من أبيات النص مستخدما نفس أسلوب الغناء فهو يبدأ من الدرجات العالية ويعود للدرجة الركـوز لتسـليم النهام الثاني.



التدوين[1]

(*) مرفق نموذج مرئي رقم (١٢)

(1) محمد سالم ، الخلف ، أغاني كويتية ، رسالة ماجستير ، الكسليك- لبنان ، ٢٠٠٣ ، ص٢٢

- قطاط السفينة

تسمي عملية إنزال السفينة إلى البحر بعملية (قطاط السفينة) ، يتجمع البحارة في يوم محدد لدفع السفينة إلى الماء أو جرها بالحبال إذا كانت كبيرة مثل (البوم السفار) [1] ، فيقوم بنقلها من البر إلى الميناء الصغير (النقعة) .

يحمس البحارة بعضهم بعضاً بغناء الحندات البسيطة [2]، منها :

هي ياملي هي يا هي ياملي هي يا [3]

- تجفيف السفينة

بعد نقل السفينة إلى الماء تبدأ عملية تجفيف السفينة و هم يغنون الحندة

هي يا هي يا

- السقوبة

وتعني عملية تثبيت الصارية في السفينة ،يحمل البحارة الصارية من على الشاطئ متجهين لسفينة وهم يرددون حندت

هولو يا هولو يا

---

(1) البوم السفار : أكبر أنواع السفن الشراعية يستخدم لرحلات السفر البعيدة

(2) راجع الحندة ص١٤

(3) د. حصة السيد زيد ، الرفاعي ،دراسة فلكلورية ، الطبعة الأولى -١٩٨٥م ، ص٢٩٢

أقسام العمل على السفينة

- التجديف

شكل[1]

يبدأ البحارة رحلتهم بالتجديف ،فينقسمون إلى مجموعتين كل واحـدة علـى طرف من طرفي السفينة ممسكين بمجاديفهم ثم يبدؤون بالتجـديف بشـكل منتظم ، كل ذلك يكون مع غناء النهام المنظم لحركتهم فعندما يـأمر ربـان السفينة بالمسير يتولى النهام عمليةً إعلام البحارة بذلك عن طريـق الغنـاء ،على النحو التالي :

- بدينا

تعني بداية الإبحار والنص لا يحمل سوى (يا ا بدينا) وهـي إشـارة لإعـلام البحارة ببدء الرحلة والتجديف ، يرتجل النهام في الغناء من دون الإيقـاع كمـا الليالي في الموال .

الغاية : الخروج من الميناء الصغير (النّقعَه) إلى البحر

يشرع النهام بغناء مرتجل مردداً : يا ا بدينا

المجموعة تردد الهمهمه وبنحبة : حي

يتكرر ذلك حتى يبدأ غناء (ياهي)

([1]) سيف مرزوق ، الشملان ، تاريخ الغوص على اللؤلؤة في الكويت (الجزء الثاني) ،الطبعة الثانية ١٩٨٩ ، ص ٢٤٢ .

- الاستهلال(*)

سرد وإلقاء من نصوص المويلي فيه الدعاء وتضرع إلى ا لحفظهم من الأخطار و كذلك وداع الأهل وتمني العودة، و هو لا يخص التجديف وحده إنما يدخل كذلك كاستهلاله في بعض أغاني الترفية.

يا رب صلي وسلم

علــى نبينا السلام

علـى نبينا محمد[1]

- يـامـال

هو غناء مرتجل لنهام لا يصاحبة الإيقاع يؤدى أثناء التجديف ، تشارك البحـارة في الهمهمه التي تشكل نوتة بيدال و لازمه صوتية وهي عبارة عن نحبه تساعدهم على تنظيم التجديف.

أهم صفاته النص الشعري الزهيري ،فلا يستخدم الزهيري مع أغاني العمل إلا مع هذا النوع،ومعاني النص تحمل الحكمة و الموعظة والوداع.

يؤدى بعد أن ينتهي النهام من غناء (بدينا) و (الياهي) وتخرج السفينة من الميناء (النقعه) إلى البحر أو تغير مكان الغوص(الهير). فهو يغنى عندما تكون السـفينة في عرض البحر معرضة للرياح التي قد تكون هادئة أو شديدة لذلك نشأ شـكلين في طريقة الأداء:

الشكل الأول : شطر كامل من الزهيري و بعده نحبه .

الشكل الثاني : قطع شطرالزهيري إلى نصفين و بينهما نحبتان .

(*) مرفق سمعي رقم (١٣)

([1]) د. حصة السيد زيد ، الرفاعي ، دراسة فلكلورية ، ١٩٨٥م ، ص٣٠٥ .

المراجع

- د. حصة السيد زيد، الرفاعي ، دراسة فلكلورية ، ١٩٨٥م ، ص٣٠٤ .
- د. يوسف فرحان، الدوخي ، الأغاني الكويتية ، ١٩٨٤م ، ص٢٩٧ .

الشكل الثاني هو ضعف الأول في الأداء و ذلك بسبب الحاجة لمضاعفة الجهـد و السرعة لمقاومة الرياح و هي خاصية يمتاز بها اليامال عن غيـرة مـن أغـاني العمل البحري .

النهام : هو يامال يامال يامال

تشارك البحارة في الهمهمه ثم النحبه بعد إنهاء النهام من أداء شطرة

البحارة : حي

ثم يشرع النهام بغناء حسب شدة الرياح أو الحال ،من أحد الأنواع التالية:

- يامال راكد

الغاية:التقدم داخل البحر عن طريق التجديف والرياح هادئه.

الظرف: الهواء طبيعي و لا يحتاج لعزم .

- يقوم النهام بغناء الزهيري و بعد كل شطرة زهيـري نحبـة يؤديهـا البحارة بشكل جماعي وتكون نحبه واحده (حي).

وادعتكـم بسـلامه ياضوى عيني
بخلافكم ماغمّض جفني علـى عيني
واعـدتني بالوعد لمـن حبّت عيني
ظليت ياسيـدي جسـم بـلا روح
يتبرى من العقل ويظل الجسم مطـروح
كـل العرب عودة وآنه شجي الروح
يـا نور عيني مثل ماراعيك راعيني(*)

(*) كلمات النموذج السمعي المرفق رقم (١٥)

- يامال المحرقي

الغـ ـ ـ ـاية: التقدم داخل البحر.

الظرف : رياح شديدة ويتطلب من البحارة مضاعفة جهد التجديف.

يغني النهام الزهيري ولكن يقطع شطر البيت إلى جزئين بينهم نحبتان (حي حي) وذلك لمقاومة الرياح .



- **يامال مثاوثة**[1]

الــــــغاية: الذهاب بالسفينة إلى البندر.

الظرف : يشمل الرياح الهادئة و الشديدة.

- يغني النهام شطر الزهيري مقطع لجزئيين وينهما نحبتان (حي هـي) و هي مشابهة ليامال المحرقي إلا أن الاختلاف يكمن لظرف ففـي يامـال راكد و المحرقي الغاية منه الدخول في البحر و ليس الخروج منه .

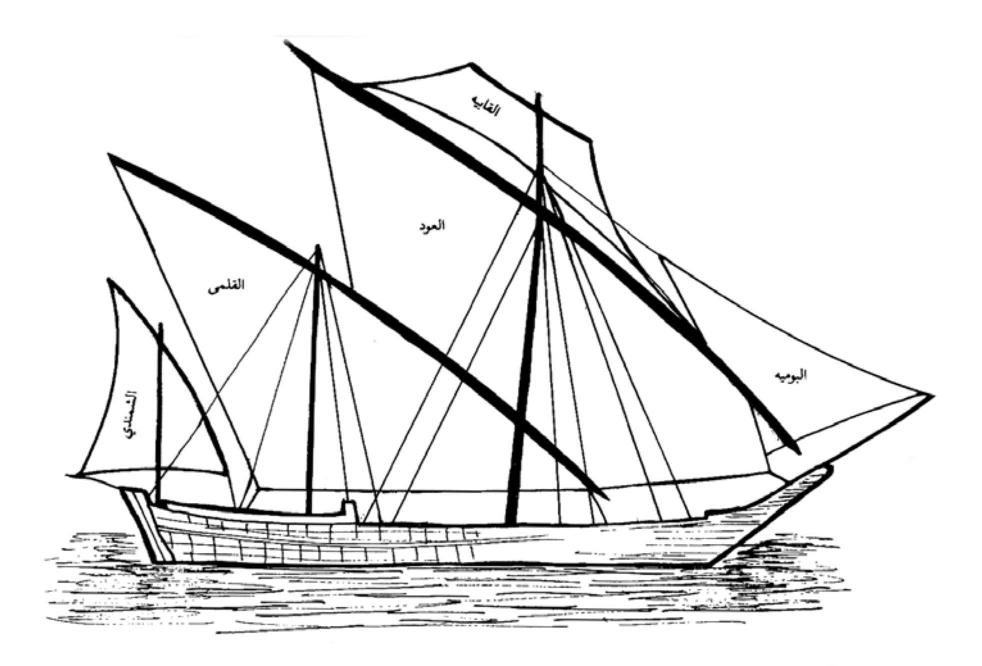
- **شيلات التجديف**

إذا لم يكن هناك نهام أو كان النهام متعب تغني البحارة الشـيلات وهـي تكون على شكل رد المجموعتين من البحارة العاملين على الجهة اليمنى و اليسرى في السفينة ويردون على بعضهم البعض وتختلف الشيله عند البدو فهم يؤدون الفيرسني كغناء[2]

(1) د. حصة السيد زيد ، الرفاعي ،دراسة فلكلورية ، ١٩٨٥م ، ص٣٠٤ .

(2) (الفريسني) في دق الهريس ، فصل المدينة ، ص ٧١

- الأشرعة(*)



أنواع الأشرعة التي يمكن أن ترفع على سطح البوم السفار

اختلفت أنواع الأشرعة في السفن الشراعية الكويتية ،فلكل شـراع أسـم وحجـم وحاجة ومكانه، وفي الشكل المقابل نرى أسماء الأشرعة التي تستخدم في البـوم السفار أي السفينة الكبيرة والتي تستخدم لغرض السفر و هناك أنواع أخرى مـن الأشرعة غير موضحة بالشكل ،تستخدم بسفن الغوص مثل شراع الجيـب الـذي غالباً ما يكثر استخدامه في سفن الغوص و الاسم لا يرتبط فقط بنوع الشـراع ، إنما بالصارية التي يرفع عليها مثل (الشراع العود) أي الكبير يرفع على (الـدقل العود) و الدقل تعني الصارية ،كما يقال لصارية شراع الشمندي بدقل الشمندي أي صارية الشمندي وهكذا...

يصاحب رفع الشراع على الصارية أو إنزاله غناء يمسمى الخطفه،ولفظ عربـي فصيح فيقال (خطفت السفينة أي سارت) ، والاسم مرتبط بالشراع و الصـارية و الغناء.

(*) حمد محمد ، السعيدان ، الموسوعة الكويتية المختصر (الجزء الأول)
د. يوسف فرحان ، االدوخي ، لأغاني الكويتية ، ص ٢٩٧ .
د. حصة السيد زيد، الرفاعي ، دراسة فلكلورية ، ١٩٨٥م ، ص١٣٩.

- الخطفة[*]

بعد أن تعترض السفينة وسط البحر يأمر ربان السفينة بخطف الشراع قائلاً (باري سي). [1]

يبدأ النهام بارتجال غنائي كما في (يامال) ، دائماً ما يستخدم النهام المصطلحات التي تدل على العمل المراد القيام به وهي لتنبيه البحارة وأعلامهم ببدء عمل ما ،ففي التجديف كلمة (يامال) هي الكلمة التي ترمز إلى التجديف ويمكن ملاحظة ذلك في أسلوب غناء اليامال [2] كذلك كلمة (هولو) بنسبه للخطفة فيستهل النهام معلناً بذلك عن بدء خطف الشراع:

الاستهلال :

يـــا يـــا يـــا

قـــــلنــــا يـــــــــا

هــــولـــــــــو يا سيدي

هـــولـــــــو يا فزعة ا [3]

- هولو

إن أكثر ما يميز أغاني الخطفة هو ترداد كلمة (هولو) ، ويرى أحد المؤرخين أن كلمة هولو هي بالأساس كلمه عربية محرفة و اصلها العربي الفصيح (هيا بنا) وهو نداء (holo) وتعني(كافة،كل) وأصلها يوناني(wholo) للعمل[4]،في الإنجليزية ويبين ذلك مدى قدم لفظ هولو فهو من قدم رحلات البحارة.[5]

(*) مرفق نموذج مرئي رقم (١٧).

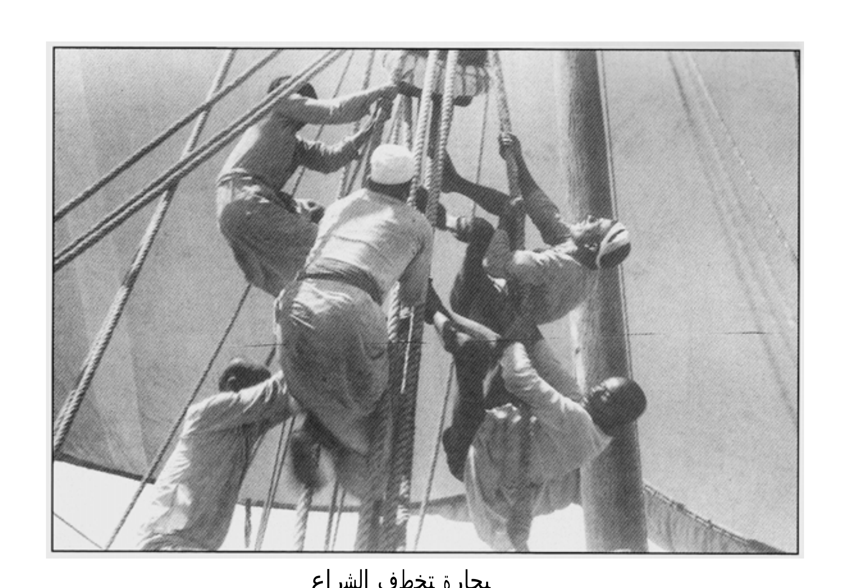
(1) يعقوب يوسف زيد ، الخبيزي ، توظيف التراث الغنائي الكويتي لخدمة تدريس أساسيات الموسيقى العربية للدارس المبدئي في دولة الكويت رسالة الماجستير ، ص٩٩ .

(2) راجع التجديف ص٧١

(3) د. حصة السيد زيد ، الرفاعي ، دراسة فلكلورية -١٩٨٥م ، ص١٤٠ .

(4) الشملان ، سيف مرزوق ، تاريخ الغوص على اللؤلؤة في الكويت -الجزء الثاني – ،الطبعة الثانية ١٩٨٩ ، ص ٢٨٥

(5) www.askoxford.com



بحارة تخطف الشراع

يستمر بالموال دون الإيقاع حتى يجهز و يؤخذ كلها مكانه ،ثم يبـدأ الغنـاء مـع الضرب الإيقاعي الخاص بالخطفة و يقوم البحارة بشد حبال (بـَسّـة)[*] المثبتة على صارية (الدقل).

إيقاع الخطفة [1]



شاع تدوين الخطفة على الميزان الرباعي إلا أن الطقم الإيقاعي الواحد يحمل ١٦ ضلع من فئة النوار و يعتبر الميزان الحقيقي لإيقاع الخطفة هو $\frac{16}{4}$

(١) مرفق نموذج سمعي رقم (١٦)

(*) بَسة : مجموعة من الحبال تستخدم في رفع و إنزال الشراع . ... تتكون من عدة بكرات لتسهيل عملية رفع الشراع - معجم المصطلحات البحرية في الكويت – أحمد البشر الرومي – ص ١١٨

- سَحب الشِرت

بعد أن تتم عمليةً رفع الشراع يقوم البحارة بسحب الشرت وهو نوع من الحبال يشد لتثبيت الشراع المرفوع على الصارية بطريقة تخص آلية الشراع ،ويصاحب عمليةً شده شيله خاصة :

يـــا لشـــرت يـــا بو المدود يا ا بـــــخير تـــــــــعود

كذلك قولهم :

الشـــرت يـــــا هـــــــادة الـــــدقل يـــــا شـــــــــادة [1]

يؤدي البحارة غناء الخطفة على إنزال الشراع أيضاً وقد اشـتهر منهـا (لمـت الجِيب)

- لَمت الجِيبْ

الجيب هو أحد أنواع الأشرعة الذي يكثر استخدامه برحلات الغوص فعندما يُلم ويقوم بطيه و تفريغه من الهواء، يصاحبهم الغنـاء وضـرب إيقـاع الخطفـة و التصفيق كما في عمليةً رفع و خطف الشراع.[2]

---

(1) أحمد البشر ، الرومي ، معجم المصطلحات البحرية في الكويت ، ص ١٢٨

(2) نفس المرجع السابق.

- المرساة

- الدواري(*)

هي أحد المهمات الشاقة على ظهر السفينة،يقوم البحارة بسحب حبل المرساة البالغ طوله ثلاثة كيلومترات تقريباً يسمى (الخراب) ،فيصطف البحارة واحد تلو الآخر على طول السفينة من الجانب الأيسر ممسكين بالحبل المتصل بالمرساة (السن)[1] ويقومون بسحبة فيبدأ البحار بسحب من بداية السفينة حتى يصل نهايتها ثم يتـرك الحبل ويتوجه إلى مقدمة السفينة من الجانب الأيمن ليعاود الكرة من جديد ، ومنها سمي هذا العمل بالدواري نسبة لدوران الذي يقوم به البحار.[الظـرف:إخـراج المرساة من الماء وهم في مكان الغوص]

يسمى حبل المرساة بالخراب في سفن الغوص فقط و هو مرتبط بنـوع مرسـاة تسمى (السن)،أما في سفن السفر يسمى (عمار) وله طريقة أخرى لسحبه.

(*) مرفق مرئي رقم (١٨).
(1) الرومي ، أحمد البشر ، المصطلحات البحرية في الكويت ، ص ١٤٧ .

يصاحب هذه المهمة غناء النهام على نظم المويلي مـع إيقـاع الطبـل ويسـمى الضرب(الدواري) نسبة للعمل، وكما في كل أنواع الغناء البحري يبدأ بالاستهلال وقد ارتبط غناء الدواري بحبل (الخراب) ارتباطاً كلياً، فبعد الاستهلال يبدأ غنـاء النهام مع الإيقاع .

إيقاع الدواري



(x) تعني تك زخرفة .

يمكن أن يكتب على ميزان $\frac{6}{4}$ أو على ميزان $\frac{12}{8}$

عندما تقترب المرساة من السفينة يصبح وزنها أثقل فيتحول الغناء من غناء فردي لنهام إلى غناء جماعي أسرع فيتوقف ضرب الإيقاع وتردد الشيلة ،ويبين ذلك مدى توظيف البحارة للأغنية.(1)

شيلة الدواري : **انشـا يقوم**
انشـا يقوم

يمكننا أن نستنتج من ذلك أن غناء الدواري يتألف من ثلاث حركات :

١) غناء منفرد حر
٢) غناء منفرد على ميزان $\frac{6}{4}$
٣) غناء جماعي على ميزان $\frac{6}{8}$

---

(1) د. حصة السيد زيد ، الرفاعي ، دراسة فلكلورية ، ص ص ٣٠٢-٣٠٣

- أسماء ومصطلحات سمي الدواري بها :

خَراب صَدره

الخراب هو حبل المرساة كما ذكرنا و صدرة تعود لصدر السفينة أي مقدمة السفينة وتنطق بالسين أي (سَدرة) وهي مهمة سحب المرساة في بداية رحلة الغوص يصاحبهاغناء الدواري. (1)

بريخَة

هي عمليةً سحب المرساة إلا أن اللفظ مشتق من (البرخ) وتعني في اللغة القهر وهذا المعنى قد يكون الأصح لأن السفينة ترغم على التقدم نحو المرساة وهي تعاكس الريح. (2)

ويطلق هذا المصطلح عند سحب المرساة وهم في المغاص .

هناك مصطلحات بحرية تشابه الدواري ،أود توضيحها لما وجدته من لبس في البحوث ما يخص الدواري .

دَوّاري : جر السفينة بواسطة حبل المرساة الذي يبلغ طوله ثلاثة كيلومترات ،بطريقة التي تم شرحها.(3)

دَور: إذا كانت السفينة دون مرساة أو شراع ،وأرادوا لسفينة أن تدور يقوم البحارة بتجديف من الجانبين ،جانب يجدف و الجانب الآخر يهلسون . أي يجدفون العكس .

دَوارْ : وهي أسطوانة حديدية تستخدم لإنزال السفينة الكبيرة من البر إلى الماء .

- السيملي

في حال السفر التجاري يستخدم البحارة مرساة (الباورة) وهي مختلفة عن التي قد أوضحناها سابقا وهي (السن)(*) ، نظرا لحجم السفينة التي تكبر حجما عن سفن الغوص ، كذلك يستخدمون ضرب الراس طبل بدلا عن الدواري و يصاحب ذلك الغناء والتصفيق.(**)

---

(1) د. حصة السيد زيد ، الرفاعي دراسة فلكلورية ، الطبعة الأولى -١٩٨٥م ، ص ٣٠٣ .

(2) أحمد البشر ، الرومي ، المصطلحات البحرية في الكويت ، ص ١٣٩

(3) انظر ص ٦٠

(*) أنظر ص٥٩٢

(**) أنظر ص ٤٨

أغاني خاصة

- الكاجوري [تنزيل و تحميل التمور][1]

يسمى التمر عند أهل الهند الذين عرفهم بحارة الكويت بالكاجوري وقد أخذوا هذا اللفظ منهم و بنوا عليه أبياتا شعرية تغنى على ضرب الرأس طبل ، وذلك عندما يقومون بتنزيل التمور من على متن السفينة، فهم في الغالب يحملون التمور التـي اشتروها بثمن اللؤلؤ من البصرة، ثم تبدأ رحلة السفر لبيعها في الهنـد بالإضـافة لجواهر الؤلؤ ، ويشترون بأثمانها ما يحتاجونه من بضائع، وبعد ذلك تبدأ رحلـة العودة.

- العرضة البحرية [2]

تعتبر العرضة البحرية تعبير ابن البادية على سطح السفينة فقد أخذ عن العرضة البرية أسلوب الغناء والضرب و زاد عليها، لتكون آخر غنائه على ظهر السفينة، فهو يدق الطبول معلناً بذلك اقترابه من أرض الوطن، على بعد ثلاثـة أميـال لا يمكن للأهالي أن ترى السفينة العائدة إلى الميناء، لكنها يمكن أن تسمع الصـوت المنتقل عبر الأمواج و الهواء، والجدير بالذكر أن لكل سفينة ضربها الـذي مـن خلاله يستطيع الأهالي تمييز أي سفينة تدق الطبول و تعود لمن هذه العرضة.

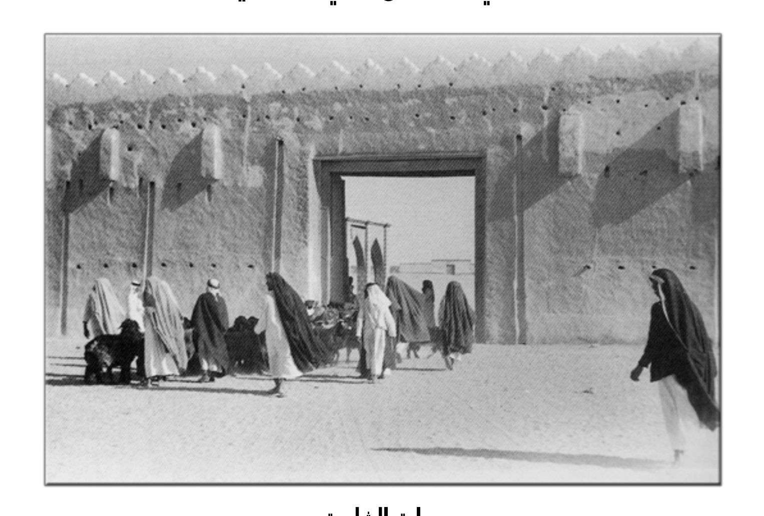
ضرب العرضه البحرية



نموذج [3]

(1) مرفق نموذج سمعي ، رقم (١٩).
(2) مرفق نموذج سمعي ، رقم (٢٠).
(3) محمد سالم ، الخلف، أغاني كويتية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الكسليك -٢٠٠٣ ، ص ١٦

أغاني العمل في المدينة



بوابة الشامية

إن ما نعنيه بالمدينة كإطار لأغاني العمل في هذا الفصل، ليس بالوصف الدقيق أو مفهوم المدينة الذي نعرفه، فما نقصده هو المجتمع الحضري الخارج عـن نمـط عيش البادية، ويصف ابن خلدون أبناء المجتمع هذا بـ"الحضر المعتنون بحاجات الترف و الكمال في أحوالهم وعوائدهم، ولاشك أن الضروري أقدم من الحـاجي والكمالي وسابقٌ عليه؛ لأن البدوي أصل والكمالي فرعٌ ناشئٌ عنه، فالبدو أصـلٌ للمدن والحضر وسابقٌ عليهما".[1]

ومما لاشك فيه أن العمران وحاجة المجتمع إلى ما فوق متطلبات البادية، وجـده القائمون على الأعمال المتشعبة بين الحرف اليدوية، والصناعات، والتجار لما هو مطلوب وغير متوافر، وأكثر ما حدد هذه المدينة الصغيره السور الذي بناه أهـل الكويت حولها، بعد أن عانوا من المغيرين عليها والطامعين فيها، ويذكر في تاريخ الكويت أحد أهازيج العمل التي رددها العاملون أثناء ترميم وإكمال سور الكويت :

قِل لِبَنـــدَر قِل لـه   **لا يِـــــغرَه مالـه**

الأطواب جـرت لـه   **والســـور يبني لـه**[2]

أما اليوم فقد هدم السور، ولم يبق إلا بوابات المداخل للمدينة القديمة، وعدد مـن الأبيات غناها أهل الكويت بتعبير صادق وصوت واحد، معربين عن وحدة الهوية، ذات الشخصية المستقلة في العادات والتقاليد.

---

(1) مقدمة أبن خلدون ، ص ١٢٧

(2) يوسف عبد الله ، التركي، لمحات من ماضي الكويت ، الطبعة الثانية ، ص ٢٢

يصعب في إطار هذا الفصل تحديد الأعمال نظراً إلى تشعبها، بالإضافة إلى أنه يفتقر إلى المراجع، وهناك بعد زمني يجعل من البحث الميداني عملا صعبا للكشف عن الأغاني التي كانت تصاحب الأعمال.
كذلك ينحصر إطار البحث بما هو داخل السور، أما القرى المحيطة والجزر فلا تدخل ضمن إطار الفصل.

وقد لاحظت من خلال البحث أن المجتمع المدني قد اختار كثيرا من أنواع الغناء الترفيهي الدارج في محيطه، وفي الغالب فإن أصل القالب الغنائي هو من البادية وقد يتطور أو يظل محافظ على شكله البدائي، وهناك أيضا القوالب الوافد إلى الكويت مع الذين استقروا فيها، ومنهم القادمون من الريف الجنوبي للعراق، كذلك الشعر النبطي الذي ذكرناه في فصل البادية، فقد اختلف وأخذ شكل الشعر الشعبي مكانه الواضح في المدينة،وفي بعض الأحيان أخذت الأشعار الشعبية أسلوب البحور نفسه كما الهجيني.[1]

" وفي حين يمتاز الشعر النبطي بالجزالة، ويتشبه بالشعر العربي الفصيح من حيث الاهتمام بالصياغة وإجادة المعاني والتعبير عن خلجات النفس البشرية فإن له رديفاً لا ينبغي أن نخالطه به وهو الشعر الشعبي، وهذا النوع من الشعر يكتب بالكلمات الدارجة المفهومة لدى العامة في الكويت مثلا، التي قد لا تفهم في أماكن أخرى من جزيرة العرب، وذلك لكونها لصيقة في البيئة ".[2]

وقد قسمت هذا الفصل ما وجد من أغاني العمل، بين أغاني أعمال النساء المنزلية وأغاني الحرف والصناعات التي كان يزاولها الرجال، بالإضافة إلى أغاني العمل الإعلامية كما أطلقت عليها في البحث.

---

(1) انظر الهجيني ، ص٢٨.
(2) د.يعقوب يوسف الغنيم ،الأغاني في التراث الكويتي ، ص١٥.

النساء وأغاني العمل

فرضت العادات والتقاليد الصارمة على أن تقتصر أعمال النساء في المنزل وتنحصر في تربية الأطفال والأعمال المنزلية في أغلب الأحوال،وقد ورثتنا الأمهات الأوائل العديد من الموروثات الشعبية التي كن يؤدينها وهن في محيط البيت، تبدأ من مهد الطفل، فكانت الأم تستعين بالغناء والشعر لتربي وتُكسب طفلها المهارات، فقد استخدمت ألوان الغناء والقوالب الشائعة لتجعلها قوالب تساعدها في مهامها اليومية، ومن المؤكد أنها تغنت بما حفظته من أغاني شائعة في الأعراس أو المناسبات، إلا أننا سنتطرق إلى الأغاني ذات الخصوصية في العمل .

- أغاني الهدهدة

أول ما نبدأ به هو أغاني المهد، فقد استعانت الأم بقوالب موروثة وشائعة لتساعدها في رعاية المولود الجديد، وقد نمت النصوص وتفرعت، إلا أنها لم تخرج عن القوالب الأصيلة والمحيطة، ومع أن النصوص كثيرة إلا أن الأم كانت تنتقي ما يناسب الظرف، كذلك استخدمت التعبير اللحني لتلبية الحاجة المرجوة، ففي حال أصيب الطفل بمرض وتغيرات في النمو، يصبح من الصعب إطعام الطفل، لشعوره بالألم، ولذلك تبدأ الأم بتحويل تركيز الطفل، بإحدى الأهازيج الخفيفة، التي تحمل نصوصها المعني لذلك، وقد جمعت الباحثة بزة الباطني النصوص وجزأتها بين
(التغذية، والرعاية الصحية، وتدريب الطفل على مهارات جديدة، والتنويم) وذكرت في الحاشية، أشكال قوالب الغناء المصاحب، التي سنتطرق إليها بالتفصيل، وقد أخذت المهام السابقة طابع الأهازيج الخفيفة البسيط، واختلفت أغاني التنويم عنها، فهي ألحان ذات الطابع الغنائي المطول والمنغم، انقسم إلى ثلاثة أشكال غنائية شائعة، فيها من الرقة والهدوء ما يساعد على النوم.(*)
تحمل نصوص أغاني التنويم [الذِكر وهي تشبه الاستهلال في الفنون البحرية والشكوى والحب وأغاني مستمدة من الحكايات الشعبية].

(*) بز الباطني، أغاني المهد في دولة الكويت.

١) بحر الهلالي

يذكر أن الجدات أحبت غناء أشعار عزيز بن الهلالي[1]، وهو من قبيلة بنـي هلال، وقد برز الكثير من الشعراء فيها، أشهرهم أبو زيد الهلالي، وتنتشر القبيلة في معظم الجزيرة العربية وبلاد الشام، مثل الأردن وفلسـطين، ويعتبـر البحـر الهلالي أقدم البحور الشعرية النبطية، وقد أوضحنا فيما سبق عن أن تلك البحـور كانت تنظم على ألحان ثابتة[2]، وشاع في الكويت بعضً منها، وأقرب هذه الألحان هو غناء الفنان عبد ا فضالة، مستخدما آلة الكمان لمصاحبته في الغناء، ويعزف أسلوب جرة [*] الهلالي، بالأبعاد النغمية لآلة الربابة، وكان ألمع نجوم عصره.

غناء : عبد ا فضالة

كلمات : محمد عبد ا العون

يا بو فهد[**]

يا بو فهد ويلاه من تيهة الراي	**من علةٍ ما فاد فيها التداوي**
يا ويل قلبي من الهوى وبلواي	**واحسرتي يا ليت ماني هواوي**

اللحن : قديم / مقام سيكا

(1) غنام ، الديكان ، الإيقاعات الشعبية ، ص ١٧٣ .

(2) انظر فصل البادية ص٢٩.

(*) الجرة : تعني اللحن الذي يعزف على الربابة.

(**) مرفق نموذج سمعي ، رقم (٥).

٢) يِنْعي [*]

وهو نوع من الزجل شبيه بالموال، مشابه لإنشاد مقرئي أهل النجف الأشرف، وقد أتى الكويت من المزارت الدينية، ففي مناسبة عاشورا غالبـاً مـا نسـمع هـذا الأسلوب عند المقرئين، وهو شكل من الإنشاد معروف في المذهب الشيعي، وقـد سجلت الفنانة عودة المهنا هذا اللون الغناء، ودونت عنه اللحن بشكل تقريبي.

الشعر: قديم[1]

نَـــام نُوَمـه هَنـيهْ
نُــومَـةَ الغِزْلانْ فيْ الْبَريَةْ
نُوْمَةِ أُمُـكْ يُوْم تَـوهَا آبْنية

لحن : موال قديم

غناء : عودة المهنا

مقام : بياتي الدوكاه



ملاحظة : تم حذف مكملا الغناء من جمل كلاميه ، ومن الحقد السادسً بداية تكرار اللحن وفي التسجيل المرفق تؤدى كل إعادة بشكل مختلف.

(*) مرفق نموذج سمعي، رقم (٦).
(1) بز الباطني ، أغاني المهد ، ص ٤٤.

٣) الجرجان [*]

يطلق على الموال في الفنون البحرية، بالجرحة بسـبب الغنـاء الصـارخ ذو الطبقة الصوتية المرتفعة، وسنتطرق له في فصل الخاص بالأغاني البحرية. [1]

٤) الأهزوجة والنساء

ما تبقى من أجزاء تخص رعاية الأم لطفلها من (التغذية، وتمارين علـى المهارات، والرعاية الصحية) اعتمدت الأم في الأداء على الأهزوجة، ويعلق أحد الباحثين بأن أول من تغنى بالأهازيج النساء، ثم أخذها الرجال[2]، ويصعب تحديد ذلك وقد جاء في لسان العرب : الهَزَجُ : الفَرَحُ . والهَزَجُ : صوتٌ مُطْرِبٌ؛ وقيل: صوت فيه بَحَحٌ؛ وقيل : صوت دقيق مع ارتفاع . وكل كلامٍ مُتقاربٍ مُتدارِك.

لا يحتمل الغناء إلا نغمات متقاربة، على الوزن الثنائي المركب فهو: نوع من أعاريض الشعر ، وهو مفاعيلن مفاعيلن ، على هذا البناء كله أربعة أجـزاء سمي بذلك لتقارب أجزائه ، وهو مُسَدس الأصل ، حملاً على صاحبيه في الدائرة، وهما الرجز والرمل إذ تركيب كل واحد منهما من وتد مجموع وسببين خفيفين[3].

وقد شاع الهزج في كثير من أغاني العمل ويصعب القول أن النساء تقدمن على الرجال في ذلك، فعرفت بشيله[**]، والحندة[***] بين الرجال، وأغاني الأطفال بكثرة.

(*) جرحان أحد المصطلحات التي تطلق على الغناء البحري، أنظر ص٦٠.
(1) بز الباطني، أغاني المهد ، ص ٤٤ .
(2) http://lexicons.ajeeb.com/html/2058196.html
(3) الرجع السابق نفسه.
(**) أنظر الشيلة ، ص٤٠.
(***) أنظر الحندة ، ص٤١.

- الخياطة

تهتم النساء بملابس العائلة وهن يخطن ويعلمن الملابس،تزجيه للوقت تردد النسوة الأهازيج ويذكر أحد المؤرخون منها هذه الأغنية التي كانت تردد في عيد رجوع الرجال من رحلة الغوص :

جَاو يبون عَمان الشوعي والبَقارة

جاو يبون عمان

ياجلة الرحـمن ياجلتك يا إسعيد

ياجلة الرحمـن[1]

وفي تفسيره لألفاظ الأغنية (الشوعي والبقارة) يقول :هي أنواع لسفن الغوص ،أما (إسعيد) فهي آخر سفينة من نوع (البتيل) في الكويت، حسب ذكر المـؤرخ،ونلاحظ أن النص لم يخرج عن رحلة الغوص، والنص مرتبط بعمل آخر، فغالبا ما تغنـي الخياطة في الوقت الذي يتوقع فيه الأهالي رجوع البحارة من رحلة الغوص فهـو عيد للأهالي يسمى (القفال).

لقد بحثت عن شكل اللحن ولم أستطع الوقوف عليه، إلا أن وضحت إحدى الجدات أن الغناء كان يمارس، لكنه ليس ذو خصوصية في أغلب الأحوال، فما نحفظه من فنون نغنيه ونتسلى به.[2]

---

(1) الشملان ، سيف مرزوق ، تاريخ الغوص على اللؤلؤ (الجزء الثاني)، ص ٣١٧

(2) مقابلة شخصية ، السيده/سبيكة الحداد ، ١٢-١-٢٠٠٥م.

- دق الهريس

طحن حبوب القمح وهرس الحبوب أصل كلمة (هريس)، ويعـد الأكلـة الشـعبية الأولى الكويتية، خاصة في شهر رمضان حيث أنه يمثل أحد الأطباق الرئيسة فيه، ولذلك سمي موسم دق الهريس فهو ينحصر بين (اليوم العاشر من شهر رجـب و ينتهي في آخر يوم من شعبان.[1]

جرت العادة قديما أن تقوم الفرق النسائية، وهي الفرق نفسها التي تحيي الأفـراح والمناسبات، بالعمل مع النساء، هن من يعملن و يغنين أثناء طحنهن للحبوب بشكل جماعي، مستخدمات لوناً من الغناء يسمى [العاشوري(ردحة)].

تعمل النساء العاملات بمصاحبة لونا غنائياً معروفاً يطلق عليه العاشوري (ردحه) والردحة من أصل كلمة ردح، وتعني عند أهل الباديه غناء، وهو مصطلح خاص بالنساء.[2]

لا ينفصل الردح عند نساء البادية عن غناء الفريسني، الذي يغنى في أفراح أهل البادية عند الرجال والنساء، وتجدر الإشارة إلى أن "البدو أصلٌ للمدن والحضر ". وقد كان ذلك الغناء في أفراح رجال ونساء المدينة، وزيد عليه الإيقاع العاشوري، فلم يكن في البادية سوى الضرب بالأرجل أثناء غناء الرجال، والتصفيق البسيط عند نساء البادية. [3]

أما عن تسمية ((عاشوري)) فيعيده الباحثون إلى أهل البحرين ، فهم الذين إشتهروا فيه، ويذكر في خليج الأغاني[4]، أن أهل البحرين، يستخدمون الغناء والإيقاع كذلك وقد زاد الحصاد على الهرس ودق الحبوب عندهم، ولم يكن ذلك في قطر والكويت.

يصاحب ضرب ((المنحاز)) أو المهباش، الغناء والإيقاع العاشوري (ردحة)، وتقوم العاملات بضرب الجماعي، كما في التصفيق عند البادية، وأسلوب الترداد للفريسني أو الردحة .

---

(1) حمد محمد، السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة (الجزء ٣)، الطبعة الثانية ،ص ١٦٩٦.

(2) المرجع السابق ، الجزء ٢ ، ص ٦٧٢ .

(3) غنام ، الديكان ، الإيقاعات الشعبية (الجزء الثاني) ، ص ٧٤.

(4) بولس أنطون ، مطر ، خليج الأغاني ، ص ١٠٠ .

تقوم الردحة على أداء مطربة الفرقة أو الملقنة ، ثم تردد باقي الفرقة بعد غنائها، وقد ذاع صيت عودة المهنا في العاشوري (الردحة).

يا كريم يا هو (*)

يـا ويـا يـا و يـا

يـا ويـا يـا كريم يـا هو

مقام : راست الجهركاه



يُضرب بالمهباش كما بـ (الطبل لاعوب ٢) (**)

(*) مرفق نموذج مرئي، رقم (٧).

(**) أنظر الطبل النصيفي ، ص٨٢.

- البناؤون

كثيرون من عملوا في بداية حياتهم في مهنة البنـاء، فكـانوا يشـيدون البيـوت والمساكن، التي اعتمدت على (الطين، والجبس، والصخر)، وقد ذكرنا في بدايـة الفصل الأهزوجة التي أنشدها أهل الكويت وهم متكاتفون يعملون على بناء السور الذي أحاط المدينة، إلا أن هناك من احترف البناء وكان عالمـا بـأموره كافـة، ويطلق عليه (الأستاد) أي أستاذ،والعديد من الرواة يذكر أنهم يجلسون من الصباح الباكر ينتظرون الأستاد أمام بيته، وعند خروجه يختار من يريـد ليعمـل معـه، ويذكر الشاعر القدير (منصور الخرقاوي)،أنه عمل في البناء في بداية حياته، وأن الإستاد اختار مجموعة ولم يختر أخرى من بينهم هو، وعندما بدأ العمل لم يغنوا، فسأل هل منكم أحد يجيد الغناء، فلم يُجب عن سؤاله أحد، ثم سأل الجالسين فوجد، فدعاهم للعمل شرط أن يغنوا ليزيد العمل حيوية.

لقد اعتمد تشييد الجدار على نقطتين أساسيتين، ((اللبنة)) و ((الطين))

١) اللبنة: لفظ عربي، وتعني حجر البناء، ومنها ما هو صـخري ويجلـب مـن الشاطئ وهناك اللبنة الطين التي تصنع في قوالب، يأخذ الطين فيها شكلا صلبا.

٢) الطين: أخذ الطين في الماضي مكان الإسمنت الذي نعرفه اليوم.

يعمل البناؤون ما يأمرهم به الأستاد أن يعملوا، وعندما يقوم بتشييد الجدار ، ينقسم العاملون إلى مجموعتين، يقومان بتوصيل ما يطلبه الأستاد من اللبنة أو الطينـة، ويغنون لحنا بسيطا يساعدهم في العمل.

- أهزوجة بناء الجدار(*)

المجموعة الأولى : هيا هيا هلما هلما (لبنة أو طينه) طاول

المجموعة الثانيه : (لبنه أو طينه) \ (طاول)



نموذج (1)

تعمل هذه الأهزوجة على تنظيم العمل ومعرفة طلب الأستاد فيكون الرجـز كمـا المنادي في طلب اللبنة، فتوصل إلى الأستاذ اللبنة، بالقذف من يد إلى يد ينظمـه الغناء، وإذا طلب الطينه تتغير كلمة لبنة وتصبح طينه، بينما الغناء مستمر.(2)

- المْبيَض والسامري(**)

المبيض هو من يقوم بمسح الجدار بالجس بعد تم بناؤه ، وقد اسـتخدم البنـاؤون لذلك الفنون الدارجة أهمها السامري(***) الذي اشتهر فـي الكويـت، ولـم يكـن يصاحبهم الإيقاع، لكن الجسد كان يعبر عن ذلك بالتمايل يميناً ويساراً.

ولقد أشار لذلك الأستاذ غنام الديكان في مقابلة شخصية، بأن الشاعر عبد ا الدويش ، قد أوضح أن الأستاذ العامل كان يردد غناء السامري في عمل المساح، وأهمها.

أنا البارحة

الشعر: قديم

لحن : عبدا الفرج

مقام : بياتي النوا

الغناء

نموذج (3)

(*) مرفق نموذج مرئي، رقم(٨)

(1) التدوين عن النموذج المرئي المرفق، رقم (٨)

(2) مقابلة شخصية ، وصف السيد / سالم الخلف، ٧/ ١٠ / ٢٠٠٣ م.

(**) مرفق نموذج مرئي، رقم (٩)

(***) أنظر نموذج إيقاع السامري ، بوطبيلة ص٨٣.

(3) غنام، الديكان، الإيقاعات الشعبية،الجزء الثاني ، ص ٢٥٣ .

لشاعر عبدا   الدويش كتاب جمع أشعار الفن والسامري ، يذكر في مقدمتـه ((أن الفن والسامري، اضافة لكونهما شعراً شعبياً، فهما يؤديان كلاما ملحنـا موزونـا مقفى، بحيث يكون نغم اللحن ركيزة للنظم مثل التفعيلـة فـي الشـعر العربـي الفصيح))[1]

وما نود توضيحه هو أن الشعر الشعبي أخذ منوال الشعر النبطي في الـنظم، أي أنه هناك الثابت من الألحان والشهير في السـامري، وأورد فـي الـديوان مـن نصوص السامري لشاعر عبدا   الديري:

حمامةٍ لا جزاك ا   بالاحساني

لا أنتي مني من أول خير مذكورة [2]

تلك الأبيات، تغنى أيضا على الربابة، وتحديدا وردة في جرة الهجيني.

جرة هجيني

3

نموذج [3]

ويذكر الأستاذ غنام الديكان أنه من الجائز أن يكون أصل السامري الهجيني وقـد حورت بعض الألحان من الإيقاع الرباعي إلى الإيقاع الثلاثي[4]، وأرى أن [خاصية النظم على لحن هي رابط مهم بين السامري والهجيني.]

كذلك النموذج السامري الذي أوردناه ، كان من جنس واحد، وهو بياتي النوا، ولا يمكن للربابة ذات الوتر الواحد إلا إخراج أجناس، يستخدم العازف أحد الأجنـاس يكون عليه اللحن ولا يخرج عنه .

وفي تتبع استخدام السامري في عمليةً البناء، فهو غناء لون ترفيـه فـي المدينـة مستنبط من البادية، وأصله عمل.

---

(1) عبد الله عبد العزيز،الدويش ، الفن والسامري ، الطبعة الثانية ١٩٨٨م ، ص ٦ .
(2) المرجع السابق – ص ٩٠ .
(3) غنام ، الديكان، كتاب الإيقاعات الشعبية (الجزء الأول) ، ص١٥٩ .
(4) مقابلة شخصية، الأستاذ غنام الديكان، ٢٦-١-٢٠٠٥ م.

- الحـدادة

الحدادة من أهم الحرف اليدوية في مدينة الكويت القديمة، وهي حرفة تناقلها عـدد من الأسر أباً عن جَد، ولم يبق منها سوى«النبج» أي اللقب حالياً.

للحدادة سوق في غربي جنوب المناخ (*)، يتراوح عدد الدكاكين فيه بـين ٢٠-٣٠ دكاناً، وهي دكاكين صغيرة منتشرة في عدد من الأزقة، ولا تحمـل أكثـر مـن العاملين الأساسيين وهم ثلاثة :

١) الاستاد: أي الأستاذ، وهو رب العمل والمعلم يشرف على العمل ويشـارك فيه مستخدما مطرقة صغيرة نسبة للضراب.

٢) الضراب: وهو العامل على طرق وصقل القطعة الحديدية بـين المطرقـة والسندان، وهو قوي البنية يستخدم مطرقة كبيرة .

٣) النفاخ: عادة يكون صبيا صغيرا حديث العهد في الحرفة، يشاركهم العمـل، ببث الهواء في «الكور» أي الفرن ليحافظ على حرارته، ثم يتدرج بالحرفة حتـى يصل إلى مرتبة أستاد.

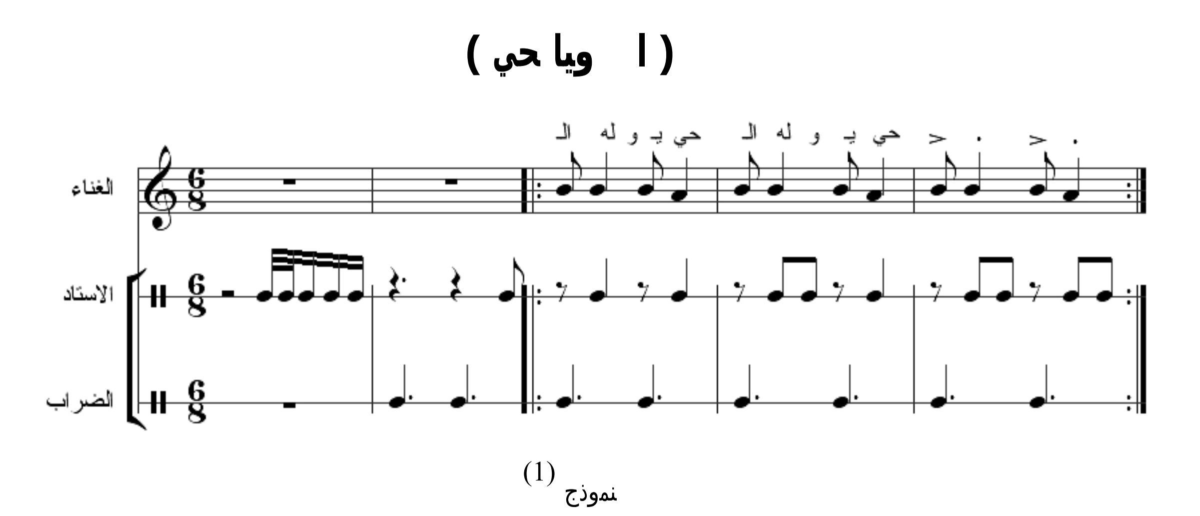
يتبادل الأستاد والضراب الطرق على القطعة المراد صقلها، بطرقـات موزونـة تُسْمى (الترنيع)، ويذكر أحد الرواة أن الحداد لطالما أحب الـنغم الصـادر مـع الطرق، ويتفننون بطرق(بترَنعْ)، ويصاحب ذلك بعض الغناء كما الشيلات.

(*) مقابلة شخصية ، السيد / عبد الله سليمان الحداد ، ١٢-١ – ٢٠٠٥م.

- محمد عبد الهادي ، جمال ، الحرف والمهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت، ص ٤٦٥ .

١- لمناخ : ساحة عرفة منذ القدم تحط الجمال القادمة من الصحراء راحلتها فيه، ويذهب أصحابها لشراء حاجاتهم من الأسواق المجاورة.

(ا   ويا حي)

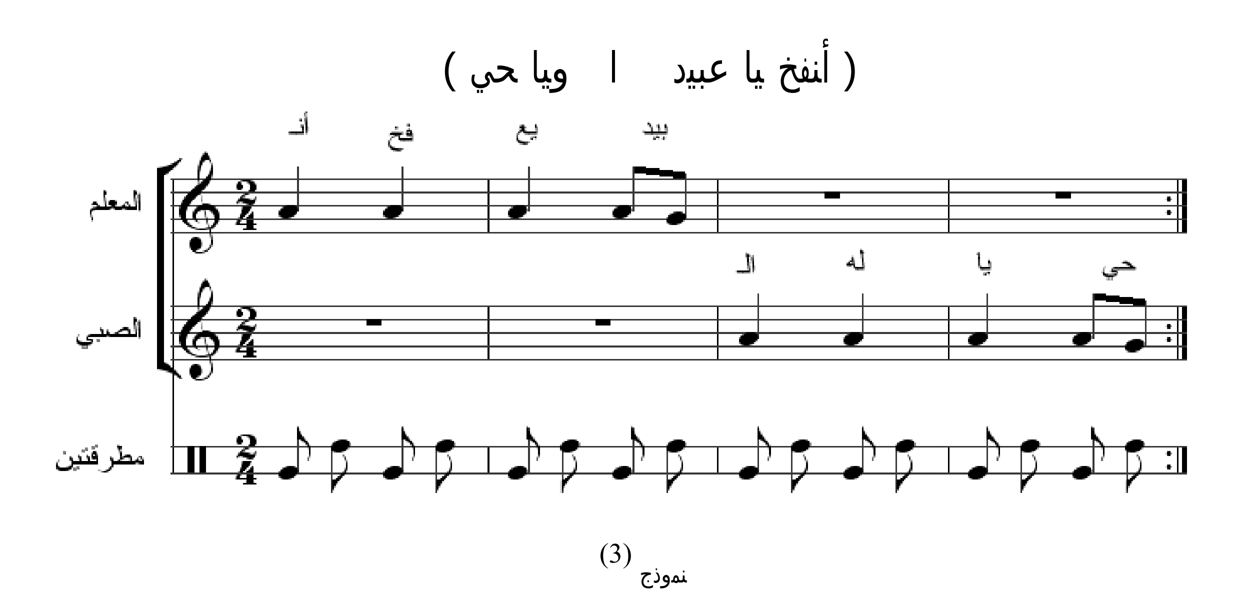


نموذج (1)

وقد دونت هذا النموذج بأشكال للطرق التي يمكن أن تكون،حسب وصف الـراوي فيبدأ الأستاذ بضربات سريعة لتنبيه الضراب، ثم يلحق ذلك الغناء الـذي وصـفه بسريع، وذلك حسب وصف الراوي، الذي عمل (نفاخاً) وكان جدُّه (أستاذاً) ولـم يتدرج بعد ذلك بسبب التطور الذي أتى على المنطقة. [2]

هناك تدوين آخر لطرق الحدادة يزيد عن النص السابق وهو متبادل بين الأسـتاد والضراب أثناء العمل.

(أنفخ يا عبيد   ا   ويا حي)



نموذج (3)

---

(1) تدوين الباحث عن المقابلة الشخصية السيد / عبد الله سليمان الحداد، ١٢-١ – ٢٠٠٥م.

(2) مقابلة شخصية ، السيد / عبد الله سليمان الحداد ، ١٢-١ - ٢٠٠٥ م.

(3) غنام ، الديكان ، الإيقاعات الشعبية (الجزء الثاني) ، ص١٠٩

كما أني قد وجدت أحد المراجع، يذكر نصاً كاملاً يخص الحدادة، ولـم أسـتطع التوصل لكيفية أدائه ولحنه.

يا مرْجي السفن بالميزان __راميها__
وطـراد خيل العدا بالهيج __راميها__
لا ترمي المحصنـه يا ويل __راميها__

اخشى العقوبة وراقب للإله __وخاف__
والسر كتمه بصدرك لا تبيحه __خاف__
احذر من جاهل مغرور وعقله __جاف__[1]

ومن أسلوب النظم يمكن أن نستنتج أنه من نظم((الزهيري[*]))الـذي أشـتهر فـي الكويت، وقد يكون هذا النظم ذا رباط إلا أنه لم يذكر، وفي نهاية الشطر السـادس وردت لفظة ((جاف))، ويبدو أنها خطأ مطبعي إذ يجب أن تكون ((خاف)) ليتناسـق مع القوافي التي قبلها.

وبحثت عن إن كان ذلك يدخل من ضمن أغاني الحداد، فلم أجد دليلاً لذلك وأحـد الرواة نفي غناء الزهيري أو هذا النص بالتحديد[3].
إن أهم صناعات الحدادة، هي الأدوات التي تلزم السفن، مثل المسامير التي كـان يستخدمها صُنْاع السفن ويطلق عليهم ((القلاليف)) وقد تشابه طرقهم للحـدادة مـع تنوع فريد وُصِفوا به، إلا أنهم كان يتعاملون مع الخشب وليس مع الحديد.

---

(1) جمال ، محمد عبد الهادي ، الحرف والمهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت، ص ٤٦٥ .
(2) مقابلة شخصية ، السيد / عبد الله سليمان الحداد ، ١٢-١ -٢٠٠٥ م.
(*) أنظر الزهيري ، ص ٤٣.

- صُناع السفن (القلاليف)



القلاليف[1]

إحدي الصناعات المهمة في القديم هي صناعة السفن الشراعية ، ومن احتـرف هذه الصنعة يسمى (قلاف) وجمعها قلاليف و تعني صُناع السفن ، والقلاف لفظة عربية ، جاء في المعاجم ((قلاف السفينة أي خرز ألواحها)) [2]

ومن الظواهر الشهيرة التي عرفت عن القلاليف القائمين على صـناعة السـفن ، أنهم يتفاعلون بشكل تلقائي مع بعضهم بصوت ضرب المطرقة ، فتسـمع طرقـاً متناغماً مركباً، يشابه التصفيق المركب الشائع في الكويت عامة وهي أحد وسائل ترفيههم وأثناء العمل .

مطرقة ١
مطرقة ٢
مطرقة ٣

نموذج[3]

---

(1) د. يعقوب ، الحجي ، صناعة السفن الشراعية في الكويت، ص ١٥٨.
(2) حمد محمد، السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة ــ(قلاليف)
(3) غنام ، الديكان ، الإيقاعات الشعبية (الجزء الثاني)، ص١١٠.

- صناعة البشوت

في مجال البحث بين الحرف التي كان يغنى فيها ولم يرد لها ذكر في البحوث، كانت صناعة البشوت، والمفرد بشت، وهي العباءة الخاصة بالرجال، ولها أسلوب بالصناعة يتطلب البشت الواحد عمل خمسة عاملين لعدة أيام، يصاحب عملهم الغناء، منها ألوان شائعة ولون يسمى ((الأبوذية)).(1)

- الأبوذية

هو لون غناء عرف بالريف العراقي وأصله من جنوب العراق، يندرج تحت البسته العراقية واللفظ تعني كسوتة وتعرف غنائه إحدى الباحثات في العراق بأنه ((المقام أو الموال أو الأبوذية يكسوه بالأغنية أى يلبسه الرداء الغنائي الخفيف الراقص)).(2)

- فن حساوي

أما اللون الغناء الشعبي الذي درج غنائه أثناء صناعة العباءات فهو الفن حساوي الذي يعتبر من عائلة فنون الخماري السداسية(*)، مثال ذلك:

شا بلاني بالولع

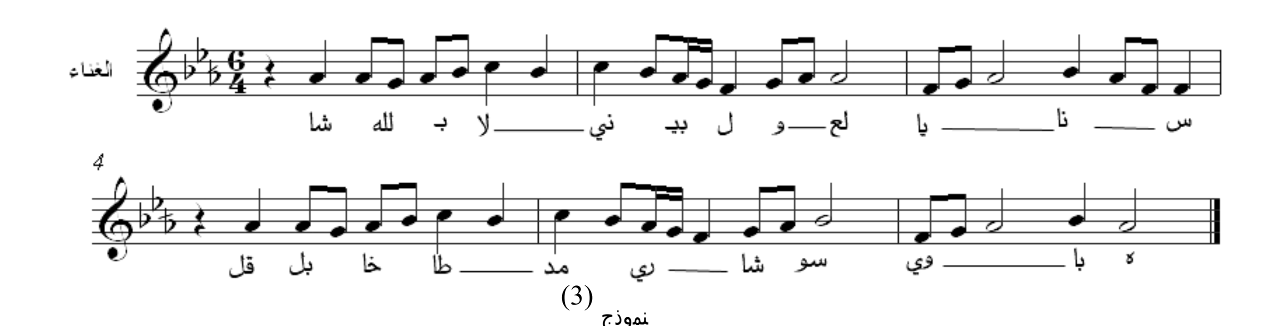
الشاعر/ غير معروف

اللحن / قديم

مقام : سيكا على درجة الحسيني

شا بلاني في الولع ياناس

قاب الخطا ما ادري شسوي به



نموذج (3)

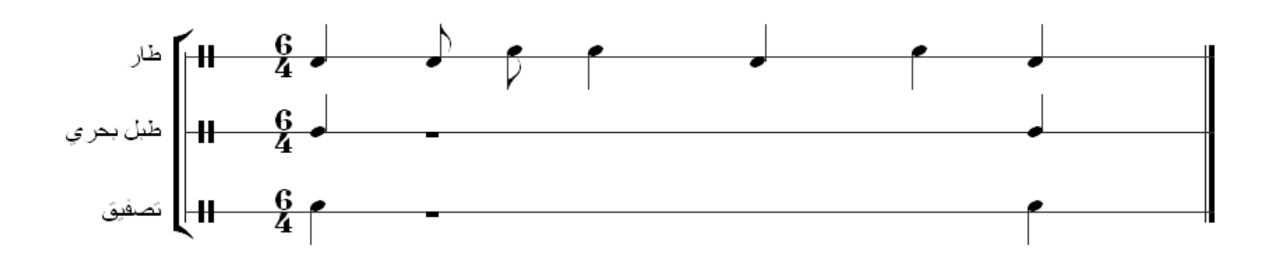
(1) مقابلة شخصية ، السيد / بو حسين (صانع بشوت (الغربلي) ، ٥/ ١ / ٢٠٠٥م .

(2) مهرجان و مؤتمر الموسيقى العربية – السابع – ص ١٦ .- بحث (سحر طه) الأهزوجة العراقية –أنواعها . مصادرها .. نماذج منها.

(*) غنام ، الديكان ،الإيقاعات الشعبية (الجزء الأول) ، ص ٢٧٣ .

(3) مقابلة شخصية (الشاعر الشاعر منصور خرقاوي ،١٢/ ١١/ ٢٠٠٤ م ، الأستاذ غنام الديكان، تاريخ ٢٦-١-٢٠٠٥م) .

إيقاع الفن الحساوي



لا يصاحب الغناء الآلات الإيقاعية في أثناء العمل، ولم أستطع التوصـل فـي أي طريقة كان يؤدى، فصناعة البشوت تمر في عدة مراحل، إحداها تسمى ((البرداخ)) يستخدم الصانع بها يد (النجر) (*) لدق و تركيب الياقة للعباءة، قـد تكـون الآلـة الايقاعية المصاحبة لهذا النوع من الغناء.

(*) انظر النجر، ص٢٠.

أغاني العمل الإعلامية

- بوطبيلة

اشتهر في أسحار شهر رمضان المسحراتي أو المسَحِر وهو العامل علـى إيقـاظ الناس في ليالي رمضان وذلك في معظم الوطن العربي، ويطلق عليه في الكويت أبو طبيلة نسبة للطبل الذي يقرع عليه أثناء سيره بين أزقة الحي الخاص به، فلكل حي أبو طبيله خاص به يجتهد في ندائه، ويعتبر عمله من الأعمال الإعلامية قديما تحت تقاليد وعادات متوارثة، ويتقاضى ما يزكيه أهالي الحي من عطـاء طـوال شهر رمضان ويليه العيد.

نماذج الأداء:

لا إله إلا ا   محمد رسول ا

ياصايم يانايم   اعبد رب الدايم

قوم صل قوم صوم قوم اتسحر بالمقسوم

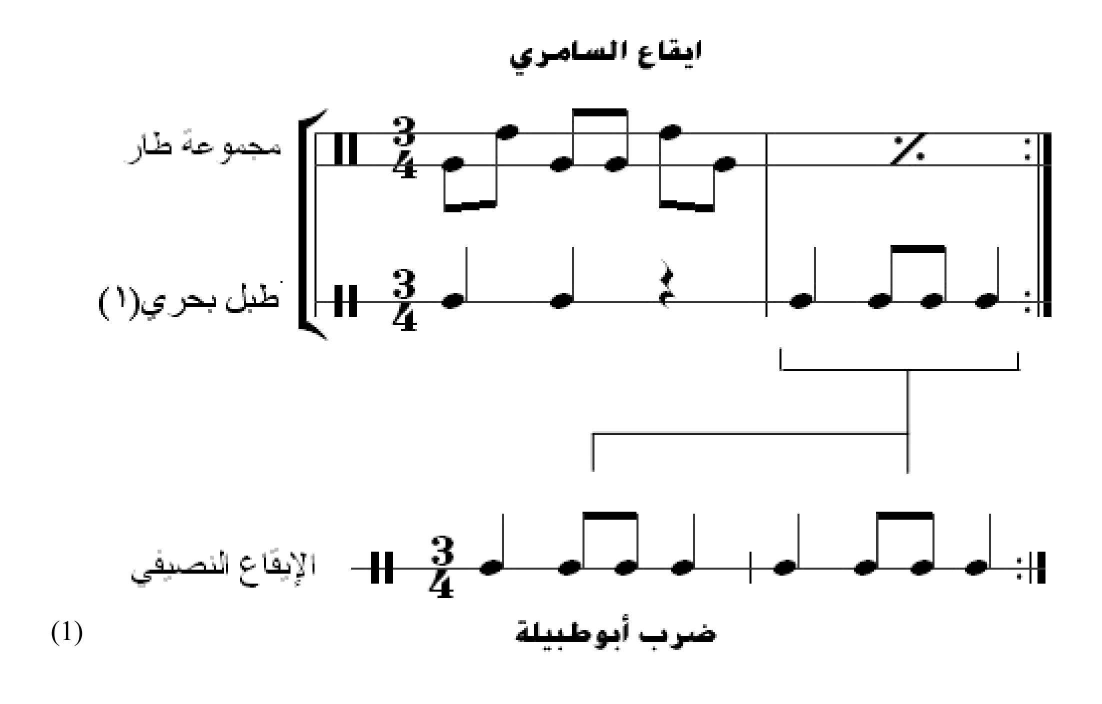
يســتخدم أبوطبيلــه إحــدى الآلات الإيقاعيــة الشــعبية المهمــة، تســمى بـ ((الطبل النصيفي)).

- ارتفاعه = ٢٥/١٠سم.
- محيطه = ٣٥ سم.
- يشد عليه جلد البقر أو الجمال
- يعزف عليه بواسطة عصا من الخيزران

طبل النصيفي

يختلف المؤدون من حي لآخر بكيفية القرع على الطبل، إلا أن الأمثلة التي دونها الأستاذ غنام الديكان لأشكال الضرب الدارجة تُبين أن الضرب مأخوذ مـن أحـد قوالب الغناء الترفيهي وهو (السامري) ويعد أشهر الفنون و الأوزان الشعبية.

نموذج مقارنة بين السامري وعزف بوطبيلة في المدينة:



نموذج[2]

في النموذج السابق يعزف أبوطبيلة منفرداً على وزن [السامري الثلاثي] ما يعزفة الطبل البحري، وقد أورد غنام الديكان في كتابة الإيقاعات الكويتية عن بوطبيلة نموذجاً آخر مدون لأبو طبيلة، في قرية الفنطاس وعلق في الحاشية على الضرب، ووصفه بأنه شبيه إيقاع السامري النجازي.[وهو من السامري الرباعي]

كذلك يطوف بوطبيلة نهارا بعد الأيام العشرة الأولى من شهر رمضان، ويشارك في (القرقيعان) وهو أحد الاحتفالات الشعبية، يصاحب الأطفال الغناء ويضرب على طبله ولكن بشكل مختلف، فهو يقرع الطبل كما يقرع في العرضة البرية.

([1]) غنام ، الديكان ، الايقاعات الشعبية (الجزء الأول) ، ص ص ٩٣ص ٢٣٨ .
(2) المرجع السابق.

نموذج مقارنه بين العرضة البرية(*) وعزف بوطبيلة أثناء (القرقيعان)(**):



نموذج[1]

نسب ضربات بوطبيلة إلى السامري هو رأيي الخاص وقد يخالفني الكثير، إلا أنني لاحظت من خلال البحث في ينابيع أغاني العمل أنها دائما تكون ذات صلة بأحـد ألوان الغناء الشعبية المحيطة، كما هو في (دق الهريس).

(*) انظر فصل البادية ، ص٢٥.
(**) يعتبر القرقيعان من الأغاني الشعبية، لايدخل في أغاني العمل، إلا أنني ذكرته لتأكيد منابع الضرب الإيقاعي.
([1]) غنام، الديكان، الإيقاعات الشعبية ، ص١٩٧.

- المطْرب

ومن المهن الإعلامية اليومية ((المطرب)) وهو المنادي الذي يجوب المدينة، يكلفه الناس بالبحث عما ما فقدوا كالأغنام أو النقود أو الأولاد أو غيره، يتقاضى عن ذلك أجرا معينا نظير إعلام الناس بذلك.

له أسلوب خاص في ندائه خاص هو ((يا من عيّن الضالة جزاه ا خيراً... ما فقد)).

أيضا إذا كانت هناك مكافأة لمن يجد ما فقد ينادي

((يا من عين (ما فقد) والحلاوة ...))

لا يخرج النغم للنداء عن تون واحد ولا يصاحبه الإيقاع، إلا أن له تقطيعا عروضا خاصا.

المطرب

يا من عـ ين الضـ ضا له جـ ا ز ه لـ لا خير

السرعه بطينه وغير ثابته

التدوين [1]

ولكي نستكمل جانب أغاني العمل الإعلامية علينا أن نورد المطرب حتى ولو كان أداؤه مجرد نداء وليس غناءً، بما أن نداؤه ثابت بالشكل المدون نفسه، وقد كان هذا عمله الأساسي.

---

(1) محمد عبد الهادي،جمال، الحرف والمهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت ، ص ٤٦٥ .

- الموسوعة الكويتية المختصرة – ص١٥٣٦ .

حاولت في هذه الدراسة، أن أجمع و أرصد أغاني العمل في دولة الكويـت ، وأن أتتبع أصلها ، وأقف على علاقتها ببيئة هذا البلد الصغير، بحيث تخرج الدراسـة في صورة متكاملة، تهتم بمظهر من مظاهر الفنون الغنائية التي كادت تندثر بحكم التغير في شكل الهيكل الاقتصادي، والتحول الذي طرأ على طبيعة أعمال المجتمع الكويتي بعد اكتشاف النفط .

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسم العمل إلى مقدمة بعدها تمهيد ثم ثلاثة فصول .
ففي المقدمة تحدثت عن أسباب اختياري لهذا الموضوع ، وبينت أهمية الدراسة ، معتمدا في ذلك على الإشارة إلى الدراسات السابقة.
وجعلت التمهيد في ثلاثة محاور، تمثل الإطار النظري للدراسة، حيث تحدثت عن مفهوم أغنية العمل وعلاقتها بالأغنية الشعبية في المحور الأول، وبينها ما تميزت به أغاني العمل عن الأغاني الشعبية كمفهوم، وحددت البحث زماناً و مكانـاً فـي المحور الثاني ، وكان المحور الثالث خاصاً بالمصطلحات الواردة بهذه الدراسة.

أما الفصل الأول، فقد كان خاصاً بالأغاني في البادية؛ إذ تتبعـت الحـداء قـديما وبينت ماذا يعني كمصطلح اليوم بنسبة للأغاني الكويتية، فالحداء في الكويت يعني الغناء المنفرد للفرسان في الحروب، وأوضحت ما اشتق من الاسم مثـل الحـدوة وهو خاص بالغناء الجماعي أثناء الحروب ، كذلك بينها ما كان من نسب الحـدوة وهي العرضة التي كانت تستخدم لعرض الجند.

أيضا أوضحت مصطلح الهجيني وهو من أصل الحداء وقد خص ما كان يغنى على ظهر الجمل، ووقفت عند نقطة لم توضح في الدراسات السابقة، وهي سبب اختلاف الأوزان، لذلك كان لا بد من العودة إلى أصل الأوزان الغنائية على ظهر الجمل ووصفها بشكل أكثر دقة،والمرور على ما تفرع عن الحداء قديماً، وذلك لتوضيح كل من حركة سير الإبل و الوزن الإيقاعي الذي يناسبه، وبيان نسب ما نعرفه اليوم عن مصطلحات سير الإبل وأي الأوزان و الألحان التي تناسبه.

وقد وضحت في أكثر من موضع في فصل البادية ، صفة بحور الشعر النبطي، وأنها تعتمد على اللحن في النظم وتناولتها في شرح العرضة و الهجيني ، وبينت أنها من بحر العرضة و بحر الهجيني ، كذلك أتي بحر الهلالي في أغاني النساء وهو من البحور النبطية وأوضحناه في فصل المدينة، وقد أكدنا صفة اللحن الواحد ذي الأشعار المتعددة من خلال الدراسات السابقة والمقابلات الشخصية.

وقد كشفت خلال الفصل الأول عن مصطلحات جديدة، وأغاني لم ترد في بحوث أو دراسات سابقة تبين الغناء أثناء عمل الراعي عند نقل قطيع الإبل وكيفية سقايتها، وأرفقت مع البحث قرص مدمجا فيه أمثله صوتيه وأخرى مرئية لهذا الفصل.

أما الفصل الثاني، فقد كان حول أغاني العمل في المدينة، وقد قمت بتقسيم أغاني العمل في هذا الفصل بين أعمال النساء وأعمال الحرفيين.

ففي الأغاني المرتبطة بأعمال النساء وضحت أشكال الغناء المتبعة مثل هدهدة الطفل ووضحت الأشكال الغنائية التي ترتكز عليها أغاني الهدهدة، وبينت بعض الأعمال المنزلية، ومشاركة المرأة في المناسبات وعملها في دق الهريس أي دق

Y s W [T . الأغاني

في عمل البناء والضرب الإيقاعي المندرج من ضرب السامري والعرضة عنـد المسحر (ابو طبيله) في رمضان، وأهازيج الحدادة، كذلك بينت ووصـفت مهمـة الأغنية في تنظيم العمل نفسه، وقد اختلفت مع دراسات سابقه في أن الحدادة كانوا يستخدمون نظام الزهيري في غنائهم، وعززت وجهة نظري بمقابلات شخصـية أجريتها مع بعض المعاصرين.
وقد تطرقت إلى مبحث جديد وهو صناعة البشوت أو العباءات الرجاليـة، وتعـد دراستي سابقة في التطرق إلى هذه الجزئية التي تخص غناء صناع البشوت، ولقلة المراجع لم أتوصل إلى كل ما خص الغناء، إلا أني بينت نوع الفـن وهـو فـن حساوي الذي يعد من الفنون الترفيهية، كذلك الأبوبوذية التي ذكرها أحـد الـرواة وقمت بتفسير مصطلح و مسمى الغناء، وبذلك أترك البـاب مفتوحـاً للبـاحثين للاستزادة في هذه الجزئية.

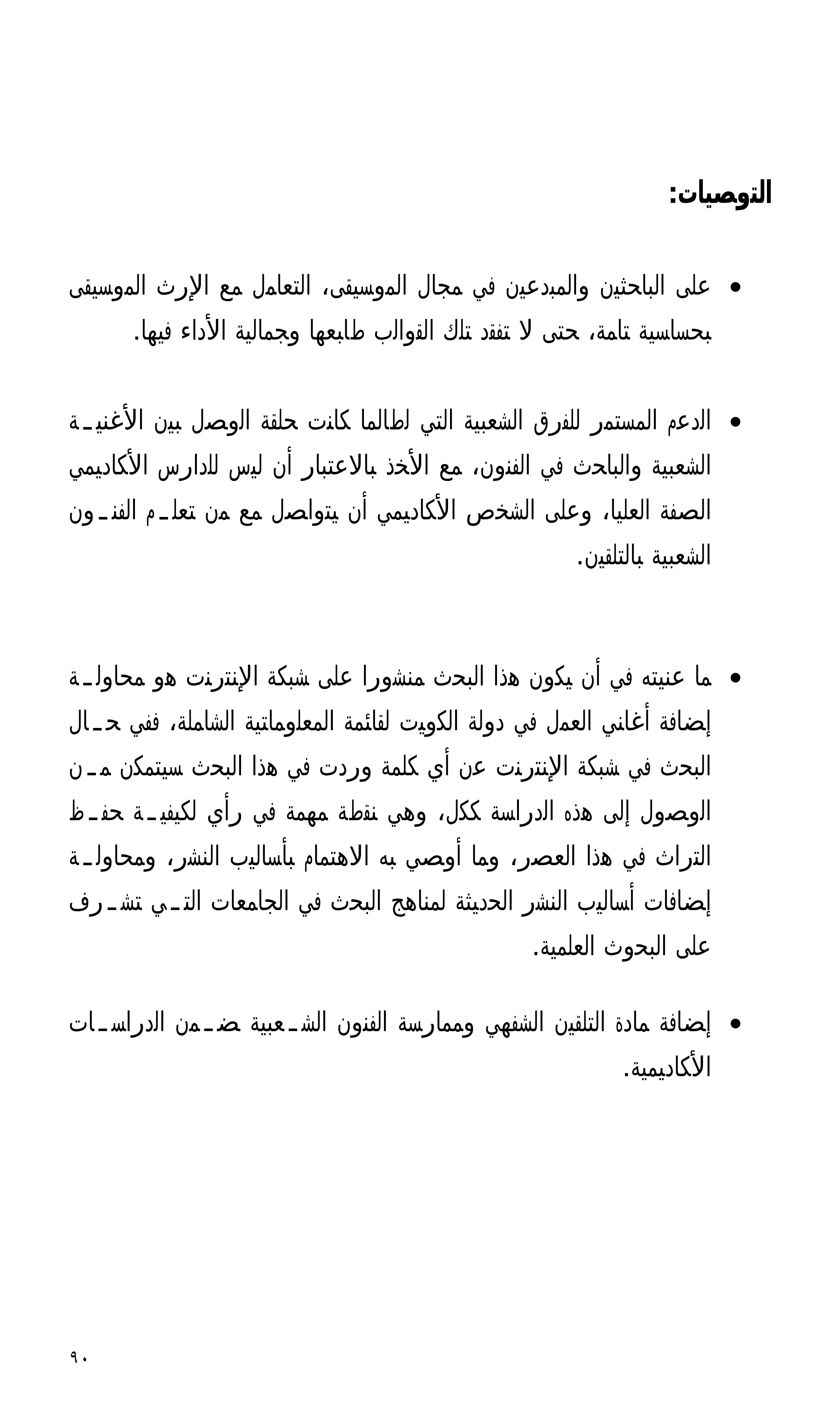
كما أني في مجمل البحث اعتبرت أن هناك أغنية إعلاميه أي الأغنية التي تنبـه وتعلم عن شيء وكان في فصل المدينة أبو طبيلة و المطرب ،وفي خاتمـة هـذا البحث أعيد التركيز على أن من جوانب أغاني العمل الأغنية الإعلامية والـدليل على ذلك المطرب الذي كان عمله مقتصراً على إعلام الناس بما فُقِد أو ما يـراد إعلامه الناس، كذلك لها صفتها فهي خلال هذا البحث أتـت علـى شـكل غنـاء جماعي كما في العرضة البرية في فصل الأول الخاص بالبادية يصاحبه الإيقاعات والرقص وأتى في فصل المدينة ضرب منفرد لأبوطبيلـة مسـتنبط مـن إيقـاع العرضة و السامري و المطرب كان نداءً منفرداً، كذلك في الفصل الثالـث عنـد البحارة وهي العرضة البحرية التي أخذت مـن العرضـة البريـة و زادت فـي الضرب قليلا، ويمكن أن نعتبر أن التنبيه جزء من الأغنية الإعلامية التي اختلطت بين أغنية العمل وأغنية الترفية، وقد بينت ذلك في مواضع الأغاني خلال البحث.

وجاء الفصل الثالث ليتناول أغاني العمل في البحـر، وقـد وضـحت الإيقاعـات المستخدمة في الأعمال البحرية، وقمت ببيان الأشكال المصاحبة للعمـل، وتطرقـت

للغناء البحري ذى الشخصية القائمة بذاتها، موضحاً أسلوب الـنظم فيـه والمغنـي المحترف فيه وهو النهام ، وأدرجت الأغاني والقوالب الغنائية تحت الأعمال الرئيسة لآلية الإبحار على السفينة الشراعية، بجانب الأعمال المتفرقة وهي عمليـةً تجهيـز السفينة و التنزيل و التحميل و العرضة البحرية، وقمت بتفسير المصطلحات المبهمة ووضحت أن أغلبها كان لتنبيه، فلتجديف (يامال) ويأتي الغناء دائما مبتدأً بهذه الكلمة و (هولو) تأتي أثناء رفع الشراع و يعد ذلك من استنتاجات هذا البحث وصلة هـذا المصطلحات بما نعنيه بمفهوم التنبيه في أغاني العمل ، وتطرقت لمصطلح الحنـدة وبينت نسبه البحور الخليليه، ووصفت ضغوطه التي تشكل وحدته الزمنية وما الفرق بينه وبين الشيلة المعروف وهو المصطلح المتعارف عليه في الكويت عن الهزج في الغناء، وكان ذلك كله في شيء من التفصيل؛ وأضيف لهذه الخاتمة ملحـق جـداول تبين ما رصد من أغاني عمل من حيث عددها والآلات المستخدمة فيهـا، والأوزان والضروب في أغاني العمل.

الاستنتاج :

ما يمكن أن نستنتجه بصورة شاملة فصول البحث أن أغاني العمـل أثـرت بمـا حولها وكانت في البادية منبع رئيسياً ُأخذ منها أغلب فنون الترفية، وكان الحـداء هو الجذع الذي تفرعت منه أشكال أغاني العمل؛ أما في المدينة فقد أخـذت عـن البادية شكل الغناء وكان أصلا لها، كذلك بسبب التجارة البحرية التي راجت فـي تلك الفترة، جالية معها فنون عدة من الخارج وجعل فنون المدينة أكثر ثراءً، وقد صبت معظمها في أغاني الترفية، ومن جهة أغاني العمل في المدينـة ، فكانـت أغاني الترفية هي الأساس لها، فقد تأثر بها وأخذ العاملون ما يناسبهم من ألـوان الغناء الترفيهي سواء كانت من بيئة البادية أو البحر، وأما بالنسبة لأغاني العمـل في البحر فقد كانت منهل الفنون المختلطة من بغداد وشبه الجزيرة العربيـة إلـى الهند والصين، فما نسمعه من مصطلحات ومعاني لا يعرفها سوى البحار، وهـي خارجة حتى عن اللهجة المحلية، والإيقاعات المعقدة ذات الأوزان الطويلة، تـدل على أن الغناء البحري ذو شخصية منفردة ولكن الألحان ظلت في إطار المقامات العربية.



التوصيات:

- على الباحثين والمبدعين في مجال الموسيقى، التعامل مع الإرث الموسيقى بحساسية تامة، حتى لا تفقد تلك القوالب طابعها وجمالية الأداء فيها.

- الدعم المستمر للفرق الشعبية التي لطالما كانت حلقة الوصل بين الأغنية الشعبية والباحث في الفنون، مع الأخذ بالاعتبار أن ليس للدارس الأكاديمي الصفة العليا، وعلى الشخص الأكاديمي أن يتواصل مع من تعلم الفنون الشعبية بالتلقين.

- ما عنيته في أن يكون هذا البحث منشورا على شبكة الإنترنت هو محاولة إضافة أغاني العمل في دولة الكويت لقائمة المعلوماتية الشاملة، ففي حال البحث في شبكة الإنترنت عن أي كلمة وردت في هذا البحث سيتمكن من الوصول إلى هذه الدراسة ككل، وهي نقطة مهمة في رأي لكيفية حفظ التراث في هذا العصر، وما أوصي به الاهتمام بأساليب النشر، ومحاولة إضافات أساليب النشر الحديثة لمناهج البحث في الجامعات التي تشرف على البحوث العلمية.

- إضافة مادة التلقين الشفهي وممارسة الفنون الشعبية ضمن الدراسات الأكاديمية.

١ – كمال، صفوت، المدخل لدراسة الفلكلور الكويتي، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م، طباعة شركة ذات السلاسل ، الكويت ، إصدار وزارة الإعلام ، ٣٣٤صفحة.

٢- الرفاعي، د.حصة زيد، أغاني البحر دراسة فلكلورية ، الطبعة الأولى ١٩٨٥م،طباعة ونشر ذات السلاسل، الكويت، ٤٠٠ صفحة.

٣- السعيدان، حمد محمد، الموسوعة الكويتية المختصرة، ثلاثة أجزاء، الطبعة الثالثه، ١٩٩٢/١٩٩٣م، مطابع الخط، الكويت، مؤسسة التقدم الكويت التقدم العلمي، الجزء الأول من ١ إلى ٥٦٢ ، الجزء الثاني من ٥٦٣إلى ١١٥٠، الجزء الثالث من ١١٥١ إلى ١٧٧٤صفحة.

٤- ابن خلدون، عبد الرحمن ، مقدمة العلامة ابن خلدون ، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، دار الفكر بيروت – لبنان، ٦٣٨صفحة.

٥- الديكان، غنام، الإيقاعات الشعبية في الأغنية الشعبية، جزئين، الطبعة الأولى ١٩٩٥- ١٩٩٨م، المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، الجزء الأول ٣٩٨، الجزء الثاني ٣٩٥ صفحة.

٦- المسعودي، أبي الحسن علي، مرج الذهب ومعادن الجوهر، الجلد الثاني، الطبعة الثانية ١٩٩٠م، الشركة العالمية للكتاب، بيروت – لبنان، ٧٨٧صفحة.

٧- الغنيم ، د.يعقوب يوسف، أغاني في التراث الشعبي الكويتي، الكويت ٢٠٠٠م، ٥١٢صفحة.

٨- جمال، محمد عبد الهادي، أسواق الكويت القديمة، الكويت٢٠٠١م، مركز البحوث والدراسات الكويتية، ٣٢٨ صفحة.

٩- الرومي، أحمد بشر، معجم المصطلحات البحرية في الكويت، الطبعة الألى ١٩٩٦م، الكويت،مركز البحوث والدراسات الكويتية، ٢٧٤صفحة.

١٠- الرشيد، عبد العزيز، تاريخ الكويت، الطبعة الثانية المنقحة ليعقوب عبد العزيز الرشيد، منشورات دار الحياة، بيروت – لبنان ، طباعة دار الحياة،٤٤٥صفحة.

١١- الخلف، محمد الخلف، أغاني كويتية أنواعها وأساليبها، رسالة ماجستير غير منشورة، الكسليك – لبنان ٢٠٠٣م،جامعة الروح القدس – لبنان ، ١١٦صفحة.

١٢- التركي، يوسف عبد المحسن، لمحات من ماضي الكويت، الطبعة الثانية، الكويت ١٩٩٧ ، ١٤٤ صفحة.

١٣- أحمد، نبيل، الطرب وآلاته في العصر الأيوبيين والمماليك ،، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، الطبع و النشر مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٥٢ صفحة.

١٤- بن ماسويه، يحيى،الجواهر وصفاتها وفي أي بلد هي وصفة الغواصين والتجار تحقيق الدكتور عماد عبد السلام، مطبعة مركز تحقيق التراث (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧م) ، الترقيم الدولي للمخطوط ISBN 977/201/349/5 ،١٠٨ صفحة.

١٥- الحفني، د. رتيبة، أبحاث مهرجان الموسيقى العربية / التعليق على المحاور و التوصيات ١٩٩٦/١٩٩٢، مطابع أولاد قنديل ، الهيئة العامة لمركز الثقافة القومي دار الأوبر المصرية، القاهرة ، ١٥٤ صفحة.

١٦- الحجي، يعقوب، صناعة السفن الشراعية في الكويت، الطبعة الثالثة ٢٠٠٠م، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، ٣٩٣ صفحة.

١٧- الدويش، عبد الله، الفن والسامري، الطبعة الثانية ١٩٨٨، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، صدر عن دار الوطنية العودية، المملكة العربية السعودية، ٢٠٦صفحة.

١٨- الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج، الجزء الثاني، الطبعة ١٩٨٩م، ذات السلاسل للطباعة والنشر و التوزيع، الكويت، ٥٥٥صفحة.

١٩- الباطني، بزّه، من أغاني المهد في الكويت، مطابع الدوحة الحديثة، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ، قطر- الدوحة، ٢٤٢صفحة.

٢٠- عابدين، سامي، الغناء في قصر الخليفه المأمون و أثره على العصر العباسي،الطبعة الأولى٢٠٠٤م، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت،٣١٧صفحة.
٢١-الدعيجاني، مانع، التقنيات التقليدية في البيئة البدوية، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ ،مطبعة سفير،دار العاصمة للنشر، المملكة العربية السعودية، ٢٨٦صفحة.

٢٢- جمال، محمد عبد الهادي، الحرف والمهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت، ٢٠٠٣م، مركز البحوث والدراسات الكويتية، ٩٥٩صفحة.

٢٣- تامر، د.عارف، تحقيق، رسائل أخوان الصفاء وخلان الوفاء، الجزء الأول،منشورات عويدات، بيروت – باريس، ٤١٥ صفحة.

٢٤- معاجم www.ajeeb.com

٢٥- معجم أكس فورد www.askoxford.com

مقابلات شخصية

- مقابلة شخصية مع أ.غنام الديكان ، ٢٠٠٥/١/٢٦م.

- مقابلة شخصية مع المخرج الوثائقي/ عبد الله المخيال ، ٢٠٠٣/٦/٢٠م.

- مقابلة شخصية مع راعي قطيع أبل، السيد/ حمد عيد المخيال، ٢٠٠٣/٦/١٣م.

- مقابلة شخصية مع السيد/سالم الخاف، ٧/ ١٠ / ٢٠٠٣م.

- مقابلة شخصية مع الشاعر/ منصور الخرقاوي ،١٢/ ١١/ ٢٠٠٤م.

- مقابلة شخصية مع السيد / عبد ا سليمان الحداد،١/١٢ /٢٠٠٥م.
- مقابلة شخصية مع السيدة/ سبيكة الحداد، ٢٠٠٥/١/١٢م.

ملحق الجداول

أغاني العمل المرصودة خلال البحث										
NO	المنطقة	العمل	مسمى الغناء	و	ن	ت	ل	س	م	الصفحة
١	بادية	حداء راعي الغنم	حداء	✓	✓	✓	✓			٢١
٢	بادية	الحرب	حدوة	✓						٢٤
٣	بادية	نداء الحرب	عرضة البرية	✓	✓	✓	✓		✓	٢٥
٤	بادية	السفر	هجيني الركايب	✓	✓				✓	٢٨
٥	بادية	مشي القطيع الأبل	الهوبال	✓	✓	✓	✓	✓	✓	٣١
٦	بادية	سقاية الإبل	العوبال	✓	✓	✓		✓	✓	٣٣
٧	مدينة	تنويم الأطفال (١)	بحر الهلالي	✓		✓		✓		٦٧
٨	مدينة	تنويم الأطفال (٢)	تنعي	✓	✓	✓		✓		٦٨
٩	مدينة	تنويم الأطفال (٣)	جرحان	✓						٦٩
١٠	مدينة	أهازيج الأم لطفل	هزج	✓						٦٩
١١	مدينة	الخياطة	هزج	✓	✓					٧٠
١٢	مدينة	دق الهريس	عاشوري	✓	✓	✓		✓	✓	٧١
١٣	مدينة	بناء الجدار	غناء البناؤون	✓	✓	✓			✓	٧٤
١٤	مدينة	مبيض الجدار	غناء سامري	✓		✓		✓	✓	٧٤
١٥	مدينة	صقل الحدادة	غناء الحدادة	✓	✓	✓				٧٦
١٦	مدينة	صناعة السفن	ضرب إيقاعي	✓		✓				٧٩
١٧	مدينة	صناعة البشوت	أبوذية	✓						٨٠

١٨	مدينة	صناعة البشوت	فن حساوي	✓	✓	✓	✓			٨٠
١٩	مدينة	نداء المسحر	ضرب بوطبيلة	✓	✓	✓	✓			٨٢
٢٠	مدينة	نداء المطرب	مطرب	✓	✓	✓				٨٥
٢١	بحر	الشونة	ياهي	✓	✓	✓	✓		✓	٤٥
٢٢	بحر	قطاط السفينة	حندة	✓	✓			✓		٤٩
٢٣	بحر	تجفيف السفينة	حندة	✓	✓					٤٩
٢٤	بحر	السقوبة	حندة	✓	✓					٤٩
٢٥	بحر	تجديف	بدينة	✓	✓					٥٠
٢٦	بحر	تجديف	يامال راكد	✓	✓	✓			✓	٥٢
٢٧	بحر	تجديف	يامال محرقي	✓	✓		✓	✓		٥٣
٢٨	بحر	تجديف	يامال مثولثة	✓						٥٤
٢٩	بحر	تجديف	شيلة	✓						٥٤
٣٠	بحر	رفع الشراع	خطفة	✓	✓	✓	✓	✓	✓	٥٦
٣١	بحر	سحب الشرت	شيلة	✓	✓					٥٦
٣٢	بحر	لمت الجيب	خطفة	✓						٥٨
٣٣	بحر	مرساة الغوص	دواري	✓	✓	✓			✓	٦٠
٣٥	بحر	مرساة السفر	سيملي	✓						٦١
٣٦	بحر	تنزيل التمور	الكاجوري	✓				✓		٦٢
٣٧	بحر	عودة السفن	عرضة بحرية	✓	✓				✓	٦٢

ما تم رصده خلال البحث:

و = وصف الأغنية　　**ن** = نص الأغنية　　**ت** = تدوين موسيقي

ل = تحليل موسيقي　　**س** = مرجع سمعي　　**م** = مرجع مرئي

الآلات الإيقاعية المصاحبة لأغاني العمل			
NO	الآلات إيقاعية	نوع الغناء	صفحة
١	دفوف (طيران)	حدوة + عرضة برية + دق الهريس +عرضة بحرية	٢٤،٢٥ ٧٢،٦٢
٢	طبل النصيفي	حدوة + عرضة برية + بوطبيله + عرضة بحرية	٢٤،٢٥ ٦٢،٨٢
٣	طبل بحري	حدوة + دق الهريس + خطفة+ لمت الجيب + دواري + السليمي + الكاجوري + عرضة بحرية	٢٤،٧٢ ٥٨،٥٦ ٦٢،٦٢
٤	تصفيق	خطفة + دواري + دق الهريس	٥٦،٦٠ ٧٢
٥	المهباش	دق الهريس	٤٣
٦	مطرقة و سندان	غناء الحدادة	٧٦
٧	مطرقة	ضرب القلاليف	٧٩
٨	يد النجر	غناء فن حساوي لصانع البشوت	٨٠

تمتاز أغاني العمل بأن الآلة المصدرة للإيقاع يمكن أن تكون من أدواة العمل المنجز، أما الآلات الإيقاعية فهي الأساسية المستخدمة في الغناء الشعبي الكويتي عامه.

الأوزان والضروب في أغاني العمل			
NO	الميزان	الضرب	صفحة
١	$\frac{6}{8}$	عرضة برية + عرضة بحرية + عاشوري	٧٢، ٢٥،٦٢
٢	$\frac{16}{4}$	خطفة	٥٦
٣	$\frac{6}{4}$	دواري + فن حساوي	٦٠،٨٠
٤	٤/٤	سامري رباعي	٨٢
٥	$\frac{3}{4}$	سامري ثلاثي	٨٢،٧٤
٦	٢٤/٨	رأس طبل	٦١،٤٦

أما الغناء الذي لم يصاحبه الإيقاع وله وزن إيقاعي، فهو الهزج المتأثر بالاهتزاز مثل سير الجمل؛ وما بقي من الغناء هو الغناء الحر، على شكل الموال و الليالي، وليس له وزن.

النماذج السمعية و المرئية

فصل أغاني العمل في البادية			
1	عرضة برية	عرض الجند	نموذج مرئي - من أرشيف الكويت
2	هجيني	غناء السفر على ظهر الإبل	نموذج مرئي - برنامج تلفزيوني (فنون الخليج)
3	الهوبال	غناء سير القطيع	نموذج مرئي - فيلم وثائقي (بادية العرب)
4	العوبال	غناء سقاية الأبل	نموذج مرئي - فيلم وثائقي (بادية العرب)
فصل أغاني العمل في المدينة			
5	بحر الهلالي	تنويم الأطفال	نموذج سمعي - غناء عبد الله فضالة
6	تنعي	تنويم الأطفال	نموذج سمعي - غناء عودة المهنا
7	دق الهريس	طحن الحبوب	نموذج مرئي- أرشيف تلفزيون دولة الكويت
8	شيلة البناء	بناء الجدار	نموذج مرئي - أبريت والله زمن - الفنان حسين عبد الرضا
9	غناء البناء	مسح الجدار	نموذج مرئي - أبريت والله زمن - الفنان حسين عبد الرضا
فصل أغاني العمل في البحر			
10	حدوة	غناء جموعي	نموذج سمعي - تسجيل قديم - مكتبة معهد الموسيقى
11	الياهي - الشونة	غناء موال	نموذج مرئي - أرشيف - مكتبة معهد الموسيقى
12	راس طبل-الشونة	غناء أثناء التشوين	نموذج مرئي - أرشيف - مكتبة معهد الموسيقى
13	استهلال	الإلقاء السردي	نموذج سمعي - أرشيف - مكتبة معهد الموسيقى
14	يامال	التجديف	نموذج مرئي - أرشيف - مكتبة معهد الموسيقى
15	يامال محرقي	التجديف	نموذج سمعي – أرشيف – إذاعة دولة الكويت
١٦	إيقاع الخطفة	الضرب الإيقاعي	نموذج سمعي - أرشيف - إذاعة دولة الكويت
١٧	غناء الخطفة	رفع الشراع	نموذج مرئي - أرشيف - مكتبة معهد الموسيقى
١٨	غناء الدواري	سحب المرساة	نموذج مرئي - أرشيف - مكتبة معهد الموسيقى
١٩	الكاجوري	تنزيل التمر	نموذج سمعي - أرشيف - إذاعة دولة الكويت
٢٠	عرضة البحرية	عودة السفن	نموذج مرئي - أرشيف - مكتبة معهد الموسيقى

ملا حظه : تطلبة بعض النماذج المرئية لعملية مونتاج الصوت على مشاهد لأفلام قديمة، حتى يمكن تقريب الصورة التي كان عليها العمل و الغناء

مونتاج : معد البحث طارق سلطان

الفهرس